Санкт-Петербургский
государственный
университет
www.spbu.ru

В. Г. Власов

ФОРМА

ТЕОРИЯ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор знакомит читателя с основами теории формообразования как неотъемлемой частью общей теории изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. В учебнике даются основные понятия и термины общей и специальной теории формообразования, рассматриваются различные концепции и подходы к исследованию искусства в отечественной и западноевропейской историографии, что должно способствовать развитию у обучающихся умений и навыков самостоятельного анализа конструкции и композиции художественных произведений. Приводятся таблицы, схемы и глоссарий, облегчающие пользование учебником.

Предназначен для магистров и аспирантов, обучающихся по программам «Искусствоведение». Может быть полезен студентам, аспирантам, преподавателям гуманитарных вузов, а также всем интересующимся проблемами искусства.

- Виктор Власов
  -
  - Введение
  - Глава первая
    - 1.1. Антропный принцип и основные компоненты системного знания об искусстве: онтология, аксиология и феноменология искусства
    - 1.2. Основополагающие понятия искусствоведческой науки: искусство, эстетическая деятельность, художественное творчество
    - 1.3. Морфология науки об искусстве. Искусствоведение и искусствознание. Специфика имплицитной эстетики и художественной критики
    - Вопросы для самоконтроля
    - Литература для самостоятельной работы
  - Глава вторая
    - 2.1. Проблемы обособления истории искусств от всеобщей истории. «История искусства древности» И. И. Винкельмана
    - 2.2. История искусства и университетское знание. Швейцарско-австрийско-немецкая

школа: Я. Буркхардт, А. Ригль, М. Дворжак, Г. Вёльфлин. «Римский кружок» и А. фон Гильдебранд
- 2.3. Проблемы атрибуции художественных произведений. Теория и практика знаточества
- Вопросы для самоконтроля
- Литература для самостоятельной работы

○ Глава третья
- 3.1. Эстетика и философия искусства как общая методология искусствознания
- 3.2. Метафизика и психология искусства. Основные положения гештальтпсихологии, точные методы изучения искусства и их применение в современной теории формообразования
- 3.3. Принцип симметрии, диссимметрия и семантика изобразительного пространства
- Вопросы для самоконтроля
- Литература для самостоятельной работы

○ Глава четвертая
- 4.1. Понятия композиции и конструкции в изобразительном искусстве. Теория композиции В. А. Фаворского
- 4.2. Теория двух установок зрения Д. Н. Кардовского – Н. Э. Радлова. «Принцип рельефа» и пространственные отношения композиции
- 4.3. Эвритмия. Метр и ритм как композиционные средства. Пространство и время в композиции произведения изобразительного искусства
- 4.4. Отношения величин и пропорции. Принцип «золотого сечения»
- 4.5. Художественные тропы и «мышление формой». Интенция, целостность и направленность пластической формы. Значение S-образной линии как интеграла красоты
- Вопросы для самоконтроля
- Литература для самостоятельной работы

○ Глава пятая
- 5.1. Традиционные морфологические системы художественной деятельности
- 5.2. Морфологическая система Г. Земпера и место дизайна в системе традиционных видов искусства

        - 5.3. Теория стиля. Исторический тип искусства, стилизация, полистилизм и внестилевое развитие художественного мышления
        - 5.4. Концепция стилевых метаструктур. Художественные направления, течения, школы. Внутренняя иерархическая структура категории стиля
        - 5.5. Теория прогрессивного циклического развития искусства
        - 5.6. Прерывность историко-художественного процесса. Теория хаоса и диссипативных систем. методика кластерного анализа в изучении истории искусства
        - 5.7. Система категорий, понятий и терминов искусства как методический инструмент искусствознания. Модульная система структурирования научно-исследовательских и образовательных программ
        - Вопросы для самоконтроля
        - Литература для самостоятельной работы
    - Основная литература
    - Дополнительная литература
    - Глоссарий
    - Вопросы к зачету
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19

- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63

- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107

- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151

- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163

Виктор Власов
Теория формообразования в изобразительном искусстве: учебник

ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Рецензенты:
д-р искусствоведения *А. А. Дмитриева* (Ин-т истории С.-Петерб. гос. ун-та),
д-р филос. наук *Н. В. Филичева* (С.-Петерб. нац. исслед. ун-т информац. технологий, механики и оптики)

Рекомендовано к печати Учебно-методической комиссией Института истории Санкт-Петербургского государственного университета

Введение
Системный подход к изучению искусства, интегральное знание и таксономия искусствознания в системе гуманитарных наук

Современное искусствознание достигло такого уровня накопления и обобщения исторического материала, что наиболее успешными оказываются исследователи, которые не только много знают, но и правильно мыслят. Основой научного мышления является *системный подход.* Этот подход, в свою очередь, базируется на классификации и систематике.

Под *классификацией* понимается описание и размещение изучаемых объектов по каким-либо признакам в гипотетической системе соподчиненных понятий. *Систематикой* принято называть научную дисциплину, предмет которой составляет разработка принципов классификации каких-либо объектов и практическое приложение этих принципов к построению системы. Понятие системы включает не только размещение, но и наличие действующих прямых и обратных связей между всеми ее элементами. Система имеет двойственную природу. С одной стороны, системными являются все достаточно сложные изучаемые объекты, с другой стороны, система – это метод и желаемый результат любого научного исследования.

Таксономией (от греч. *taxis* – расположение, строй и *nomos* – закон) называют теорию классификации и систематизации сложноорганизованных объектов, имеющих иерархическое строение. Термин предложил в 1813 г. швейцарский ботаник Огюстен Пирам Декандоль (1778–1841), занимавшийся классификацией растений. Позднее этот термин стали использовать для обозначения общей теории классификации и систематизации сложных объектов как в биологии, так и в других областях знаний: в лингвистике, географии, геологии, теории культуры.

Термин «таксономия» иногда применяют в качестве синонима понятия «систематика», но на самом деле он имеет более узкое значение, а именно обозначает соподчиненность частного и общего, например, место и значение искусствознания в системе гуманитарных наук, отношения и связи истории и теории искусства, теории искусства и теории формообразования в

различных родах, видах, разновидностях и жанрах художественного творчества.

Основоположником *теории систем* считают австрийского биолога и философа Людвига фон Берталанфи (1901–1972). В первой половине XX в. в методологии гуманитарных наук осуществлялся переход от классификации изучаемых объектов к построению типологических систем. Одним из уроков этого периода можно считать укрепление убежденности в том, что в отличие от точных наук в искусствознании неэффективны количественные методы и категоричные оценки эстетических и художественных явлений. Поэтому в 1970-х годах в западноевропейском искусствознании в качестве закономерной реакции на исследования структуралистов и под воздействием общей атмосферы постмодернистской эстетики развивалась методология постструктурализма, отрицающая системность искусства (или произведения искусства) как объекта исследования.

Постструктуралистский метод интерпретации произведения искусства предполагает *деконструкцию* – «пересоздание» мнимой системности объекта, при этом сам объект и исследователь (автор) одинаково влияют друг на друга. Термин «деконструкция» предложил французский философ и теоретик постмодернизма Жак Деррида (1930–2004).

В искусствознании постструктуралистский подход базируется на следующих принципах:

• единственно верная интерпретация произведения искусства невозможна;

• предметом искусствознания является не художественный объект, а его интерпретации, причем таких интерпретаций существует множество;

• исследования в области гуманитарных знаний имеют метафорический характер и представляют собой относительную (параллельную предмету изучения) лингвистическую реальность;

• дефиниции (определения и термины) искусствознания имеют символический смысл и являются мифологемами (художественно-образными аналогами изучаемых явлений);

• язык исследования обладает теми же качествами, что и художественное произведение, – риторичностью и метафоричностью.

В России в то же самое время, в 1960-1970-х годах, интенсивно разрабатывалась *общенаучная системная методология*. Однако для применения подобной методологии необходимо сделать как минимум два допущения:

– объект исследования представляет собой систему;

– эта система познаваема.

Систему противопоставляют окружающей среде. При этом предполагаются:

• целостность (первичность целого в отношении частей);

• неаддитивность (несводимость свойств системы к простой сумме составляющих ее частей);

• структурность (определенность необходимых и достаточных элементов для функционирования системы, наличие координационных и субординационных связей между ними);

• иерархичность (соподчиненность элементов по смыслу, т. е. наличие подсистем, каждая система должна рассматриваться как элемент более общей системы);

• вариативность (системы бывают изолированные, замкнутые, открытые, но они тем или иным способом изменяются и развиваются).

В общих чертах для системного подхода в гуманитарных науках характерны следующие принципы:

1) рассмотрение объекта в качестве целостной (завершенной) системы элементов, закономерно взаимосвязанных между собой;

2) выявление элементов, необходимых и достаточных для функционирования данной системы и ее системообразующих связей;

3) изучение каждого элемента, его внутренней структуры и функций с учетом его особого места в системе целого и способа связей с другими элементами данной системы.

В эстетике и культурологии методы системного подхода разрабатывал профессор философского факультета СПбГУ Моисей Самойлович Каган (1921–2006) в статье «О системном подходе к системному подходу» (1973), монографиях «Морфология искусства» (1972), «Философия культуры» (1996), «Эстетика как философская наука» (1997). М. С. Каган, в частности, писал: «Ясно, что имеется в виду совсем не конкретная методологическая процедура частного значения —“подход” в собственном смысле слова, а нечто гораздо более масштабное – особый способ мышления, проявляющийся в наши дни и в научном познании, и в техническом творчестве, и в проектной деятельности… Обретение системным мышлением парадигмального масштаба. объясняется тем, что во второй половине XX в. во всех областях культуры приходится иметь дело с целостными, сложными и сверхсложными системами, которые оказываются доступными познанию, преобразованию, управлению, проектированию именно в своей целостности и поэтому не допускают привычного аналитического расчленения и оперирования каждой частью порознь»[1].

Таким образом, в философии, эстетике, культурологии, истории и теории искусства XX в. мы наблюдаем последовательную разработку системной методологии, учитывающей опыт структурализма и постструктурализма.

Еще одна важнейшая тенденция – *стремление к интегральности (целостности) знания,* объединению концепций и методов разных наук. Существуют интегральная философия, интегральная психология, интегральная социология П. А. Сорокина, провозгласившего «добровольное объединение религии, философии, науки, этики и искусства» в единую систему знаний «высших ценностей Истины, Добра и Красоты»[2]. Подобные идеи ранее разделяли философы-позитивисты: Р. Карнап, Г. Райхенбах, Б. Рассел, Ф. Франк, М. Шлик.

Философия интегрализма в значительной степени повлияла на формирование общенаучной методологии XXI в. Еще в 1970-х годах «на методологической почве, вспаханной системным подходом»[3], родилась *синергетика* (от греч. *syn* – совместно и *ergos* – действующий) – междисциплинарное направление научных исследований, цель которых – изучение явлений и процессов как сложных, динамических, самоорганизующихся, так называемых «неравновесных систем».

Синергетика объясняет появление таких систем законами эволюции: от элементарного и примитивного к сложносоставному и более совершенному. Синергетику называют *универсальной теорией эволюции,* создающей общую основу для описания механизмов возникновения любых явлений в природе, технике, обществе.

Автор термина «синергетика», американский инженер, дизайнер и изобретатель Ричард Бакминстер Фуллер (1895–1983) изложил обоснование новой науки в книге «Синергетика: исследования в геометрии мышления» («Synergetics: Explorations in The Geometry of Thinking», 1975). Однако еще в 1967 г. польский исследователь И. Забуский пришел к выводу о необходимости единого (синергетического) подхода к решению глобальных проблем человечества.

Философско-методологическое обоснование термина «синергетика» разработали немецкий физик-теоретик Герман Хакен (род. 1927) в книге «Синергетика» (1977), а затем И. Р. Пригожин, И. Стенгерс. В 1969 г. в Москве был основан ежегодник «Системные исследования». В 1993 г. опубликована книга И. А. Евина «Синергетика искусства», в 2004 г. – его монография «Искусство и синергетика». В философии культуры важное значение имел ряд публикаций Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова (1994–2007).

Синергетическое объяснение мира предполагает, что законы самоорганизации развивающихся систем имеют не частный, а всеобщий характер перехода от низших форм к высшим, от одного порядка к другому и поэтому применимы к исследованию культуры и искусства. Термин «синергетика» имеет и другие, традиционные значения, например, совместное действие различных энергий и сил, сотворчество, прежде всего Бога и человека. Отсюда понятие *антроподицеи* (греч. *anthropos* – человек и *dike* – справедливость) и синергетической функции искусства, преобразующей человека. Под воздействием философии Г. В. Ф. Гегеля, Ф. Ницше и Э. Кассирера концепцию антроподицеи (оправдания человека творчеством в качестве ответа на творческий акт Бога) разрабатывал русский мыслитель Н. А. Бердяев. В современных исследованиях и эстетике постмодернизма «преобразовательную функцию» искусства все чаще интерпретируют в качестве «со-созидательной» (сотворческой), преобразующей самого человека и только через человека окружающий мир.

По мнению иных исследователей, синергетическая методология не открывает нового, а лишь в современных терминах описывает ранее известные понятия. Однако главное заключается в более сложном понимании самой системной методологии. Если необходимо, к примеру, исследовать композицию одного произведения искусства, то следует исходить не только из более крупной системы, в которую входит искомая (творческий метод художника, определяемый стилем эпохи и т. д.), но и рассматривать эти структурные связи в историко-культурной динамике.

Дифференциация и специализация теории и практики искусства, а также «выход» постмодернистского искусства за границы традиционного понимания предмета и метода художественного мышления предъявляют дополнительные требования к искусствознанию как научной дисциплине. Поэтому в основу новейшей постмодернистской методологии ее создатели положили общую теорию систем, методику междисциплинарных исследований, методы многомерного анализа гуманитарных проблем (англ. *multivariate analysis methods)*.

Междисциплинарный подход, предполагающий изучение одного предмета с позиций представителей разных областей знаний либо одним исследователем с разных сторон, именуют многоуровневым. Совмещение многоуровневого и многоаспектного подхода именуют *согистическим* (совместно познавательным, от греч. *sogestia* – совместное деяние). Согистический подход предполагает изучение предмета как

сложной, многомерной системы одновременно на нескольких уровнях представителями различных наук. Для достижения этой цели необходимо прежде всего совместить предметный, функциональный и исторический подходы.

Качественное своеобразие целостности произведения искусства при такой сложной методике обеспечивается вниманием к системности внутренних и внешних связей по принципу от общего к частному. Пример из археологической практики, поясняющий эту мысль, приводит М. С. Каган: «Найдя в ходе раскопок осколки керамических сосудов, исследователь должен установить, какие из них являются частями одного сосуда, а какие принадлежат другим, и найти место каждой части в структуре целого, притом, что некоторые из них могли быть утрачены, но должны быть мысленно восстановлены для определения и необходимости, и достаточности всех частей сосуда как целостной системы»[4].

Одна из опасностей, подстерегающих сторонников системных методов изучения искусства, именуется *редукционизмом* (от лат. *reduc-tio* – возвращение, отодвигание назад) – тенденцией, действием или процессом, приводящими к упрощению структуры какого-либо объекта. В философии культуры редукционизм означает сведение высших форм движения энергий к низшим: социокультурных к биологическим, психологических к физиологическим, духовных к материальным, художественных к эстетическим, эстетических к техническим.

Согласно концепции М. С. Кагана, междисциплинарный уровень исследований – это основной уровень интеграции в сфере научного знания. Междисциплинарный уровень включает следующие ступени «восхождения»:

1. Предварительный синтез в результате «скрещивания нескольких дисциплин».

2. Собственно междисциплинарная, или трансдисциплинарная, ступень, на которой вырабатываются общие принципы и методы исследования.

3. Общенаучный уровень, на котором создаются комплексные исследовательские программы.

4. Философская ступень, позволяющая исследователям разных наук, используя общие методологические установки, воссоздавать «целостную картину мира».

Глава первая
Специфика, закономерности развития, основные жанры и функции науки об искусстве

1.1. Антропный принцип и основные компоненты системного знания об искусстве: онтология, аксиология и феноменология искусства

Специфика гуманитарного знания – традиционная философская проблема. Ее рассматривали В. Виндельбанд, Х.-Г. Гадамер, В. Дильтей, Г. Риккерт, Э. Шпрангер. Первая особенность гуманитарных наук состоит в их как бы неполной научности. Различные области знаний о человеке с необходимостью включают метафизику: иррациональные предметы и интуитивные методы познания духовной реальности, недоступной непосредственному созерцанию и точному измерению. Вторая особенность заключается в том, что гуманитарные науки – это «объективно-субъективные знания», обращенные в равной степени на объект изучения и на субъект, самого исследователя. Гуманитарность следует понимать как познание духа, в том числе и духа наук о духе. Третья особенность, вытекающая из предыдущих, – феноменологический характер гуманитарной онтологии, в том числе онтологии науки об искусстве.

Соответственно формируется предмет *онтологии, аксиологии* и *феноменологии искусства.* Онтологией (от греч. *ontos* – сущее, истинное и *logos* – понятие, учение) называют учение о мире как истинно сущем в его отношении к человеку. Основным предметом онтологии является бытие, определяемое в качестве полноты и единства всех видов реальности: объективной, физической, субъективной, социальной и виртуальной. Применительно к искусству онтологическая проблематика формулируется следующим образом: что есть искусство, как оно существует, каковы его структура и функции в их отношении к миру и человеку.

В истории классической философии известно множество онтологических концепций, мало согласующихся друг с другом. Для «новой онтологии» XX–XXI вв. характерно перенесение области реального в метафизику, в реальность мирового духа, активно воздействующего на материальный мир – действительность. В результате такого смещения акцентов снимается традиционное противопоставление познающего мир субъекта (человека) и познаваемого объекта, внутреннего сознания и внешнего мира. Основное внимание, в частности в эстетике, уделяется не «объективному существованию» материи,

например материальной формы произведения искусства, а «соприсутствию духа иному сущему». По определению австрийского психолога Виктора Эмиля Франкла (1905–1997), признание этого факта позволяет осознать «сущность духовного существования, духовной реальности»[5].

Однако духовная реальность недоступна рациональному познанию. Она не находится где-то в определенном месте, а существует везде и всегда. Так же, как с помощью телескопа можно наблюдать планеты и звезды, за исключением самой Земли, так и человек может исследовать все что угодно, за одним исключением: он никогда не сможет понять мир в онтологическом смысле. Иначе говоря, субъект никогда не сможет в полной мере стать собственным объектом. Это важное положение объясняет суть понятия «онтология искусства».

Поэтому онтологию в последние десятилетия все чаще связывают с антропным принципом (греч. *anthropos* – человек). В этом определении античный антропоморфизм получил более сложное философское обоснование. Согласно антропному принципу, без человека материальный мир не онтологичен. Вселенная создана именно такой, чтобы мог появиться наблюдатель. Основополагающие физические константы Вселенной предопределяют зарождение жизни и появление человека на Земле, который был бы способен воспринять, осознать и отразить в образах и символах устройство видимого мира.

Одна из концепций антропного принципа сводится к следующему: если бы физические свойства Вселенной были иными, их некому было бы изучать. Этой концепции придерживались российские астрофизики и математики А. Л. Зельманов, Г. М. Идлис, И. Л. Розенталь, И. С. Шкловский. Показательно также высказывание американского физика Джона Уилера (1911–2008), автора классической антропной концепции, названной им «принципом участия»: «Порождая на некотором ограниченном этапе своего существования наблюдателей-участников, не приобретает ли, в свою очередь, Вселенная посредством их наблюдений ту осязаемость, которую мы называем реальностью? Не есть ли это механизм существования?.. Не порождают ли каким-то образом миллиарды наблюдений, как попало собранных вместе, гигантскую Вселенную со всеми ее величественными закономерностями?.. То, что мы называем реальностью, вырастает в конечном счете из постановки вопросов и регистрации ответов “да-или-нет”; проще говоря, все физические сущности в своей основе являются информационно-теоретическими, а Вселенная требует нашего участия»[6].

Соответственно решается вопрос о соотношении понятий *«реальность»* и *«действительность»,* в том числе применительно к художественному творчеству. Реальность – онтологическое бытие-в-себе, абстрагированное от познавательной связи (в изобразительном искусстве от зрительного восприятия окружающего мира). «В отличие от действительности в реальности можно различить возможность и необходимость, в то время как в действительности они совпадают… Таким образом, проблема заключается в том, каким образом дана нам реальность, как мы понимаем ее»[7]. Истинная, абсолютная реальность недоступна непосредственному наблюдению, ощущению с помощью органов чувств. Она может только представляться воображению. Действительность являет собой частично осуществленную реальность.

Аксиологией (от греч. *axia* – ценность и *logos* – слово, учение) называют теорию ценностей. Как раздел философского знания аксиология возникает тогда, когда понятие бытия в нашем сознании разделяется на два элемента: реальность и ценность как возможность ее практической реализации. Следовательно, практическая задача аксиологии в искусствознании – показать возможности смыслообразования и ценности художественного творчества.

Третий основной компонент системного знания об искусстве – феноменология (нем. *Phänomenologie* – учение о явлениях). Как направление в философии XX в. феноменологическое учение основывается на непосредственном, или беспредпосылочном, опыте познающего сознания. Проще говоря, феноменология – это философская наука о чувственном восприятии мира.

Выдающийся немецкий философ, основатель феноменологии Эдмунд Гуссерль (1859–1938) утверждал, что «противопоставлять следует не образ и действительность, как в классической метафизике (это противоречит опыту и ведет к бесконечному регрессу), а ноэзис и ноэму»[8]. Ноэзис (греч. *noesis* – мышление) в феноменологии Гуссерля – это содержание переживания как такового, абстрагированное от трансцендентной реальности. Ноэма (греч. *noema* – мысль) – «вынесенное суждение», мысленное представление о предмете, или предметное содержание мысли. Ноэма означает содержание переживания, сопряженного с трансцендентным. Таким образом, снимается традиционное для классической философии противопоставление материального и духовного. В творческом акте художника эти понятия сливаются и преобразуются в новое метафизическое качество.

1.2. Основополагающие понятия искусствоведческой науки: искусство, эстетическая деятельность, художественное творчество

Профессиональный подход к изучению какого-либо вопроса в отличие от любительского интереса и простого любопытства предполагает ясное определение предмета и метода, а также однозначность используемой терминологии. Предметом искусствознания в самом широком смысле этого слова является искусство как особый феномен человеческой деятельности, возникший эволюционно и развивающийся в качестве составной части культуры.

Однако выполнение такого предварительного условия вызывает у многих специалистов скептическое отношение. Так, С. С. Ванеян отмечает: «История искусствознания в XX веке – это история не совсем удачной попытки рождения новой научной дисциплины. Ни рецепция смежных методологий, ни опыт усвоения максимального числа концептуальных контекстов – ничто не позволило искусствознанию стать отдельной и самостоятельной наукой об искусстве. Причина тому не только в специфике гуманитарного знания вообще, не предполагающего чрезмерной специализации отдельных наук внутри себя, так как предмет интереса един и неделим – сам человек… По всей видимости, само искусство, художественное творчество – творцы и их творения – по природе своей не есть что-то самостоятельное и независимое, как хотелось думать эстетизму XIX столетия. Присущий художественной деятельности символизм заставляет рассматривать продукт этой деятельности, то есть произведение искусства, при самом деликатном подходе как “систему отсылок”, как риторически-репрезентирующий дискурс, изобразительность которого выходит далеко за пределы визуального ряда»[9].

Далее, рассуждая о терминах, автор восклицает: «Как совместить теорию и методологию?.. Или следует предположить, что теория предшествует, предваряет и предвосхищает методологию? И так ли уж они взаимосвязаны? Быть может, они приложимы к разным сферам? Не стоит ли, наоборот, развести теорию и методологию, отведя первой область собственно строительства, а методологии – область последующего комментирования? Или теория сродни критике и относится к современным явлениям, а методологию стоит отнести в область

истории?»[10].

Работы российских ученых 1960-1970-х годов, времени интенсивного развития отечественного искусствознания, как правило, начинались с фразы: «До настоящего времени в этой области не разработано общепринятой системы терминологии». Ныне эта фраза кажется банальной, но положение существенно не изменилось. Неопределенность содержания и небрежность использования касается даже основополагающих категорий, таких, например, как «искусство», «эстетическая деятельность», «художественное творчество». Безусловно, с научной точки зрения, они не являются синонимами, но в обыденной речи и даже в научных текстах их часто подменяют одно другим. Лексическая логика подсказывает: если в истории мысли и языка сформировались понятия, различающиеся по смыслу, то в терминологическом отношении невыгодно использовать их в качестве синонимов. За каждым понятием следует закрепить особое содержание.

Для выяснения отношений связи и различия тех или иных понятий необходимо исходить из двух оснований: этимологии и исторического развития значений. При этом нужно иметь в виду, что первичные значения (этимология) всегда дополняются, а часто и отрицаются последующим развитием. Данное обстоятельство особенно важно для уяснения отношений понятий *«искусство»* и *«художество»*. Русское слово «искусство» означает прежде всего совокупность опытных знаний, навыков и умений; то, что делается мастерски, искусно (от *искус* – опыт, проба; искушение – испытание). М. Фасмер в этимологическом словаре дает к слову «искусство» латинский эквивалент: *experimentum* (опыт, практика, наглядный довод, основанное на опытах доказательство).

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля приводится следующее определение: «Искусный, относящийся к искусу, опыту, испытанию, искусившийся, испытанный, дошедший до уменья или знанья многим опытом; хитро, мудрено, замысловато сделанный, мастерски сработанный, с уменьем и с рассчетом устроенный… Искусство – принадлежность искусного, искусность; знанье, уменье, развитая навыком или учением способность. рукоделье, ремесло. Искусство также противополагается природе и тогда означает всякое дело рук человеческих». Аристотель (384–322 гг. до н. э.) определял искусство (греч. *techne)* как «творческую привычку, следующую истинному разуму». При этом подразумевалось соревнование в техническом мастерстве (греч. *techne* – искусство, мастерство, умение). Художество еще не выделялось из искусства.

На Руси использовали слово «рукомесло».

Художественная деятельность в отличие от общего смысла слова «искусство» предполагает неповторимое, индивидуальное мышление в художественных образах, сложившееся в общих чертах только на рубеже XV–XVI в. в связи со значительной персонализацией творчества в эпоху итальянского Возрождения. До этого момента мы наблюдаем преимущественно общую историю искусства, а не персонального художества.

Французский писатель-эссеист П. Валери отмечал: «слово “искусство” вначале означало способ действия и ничего больше». Но такое широкое понимание «вышло из обихода». Термин «искусство» постепенно сужался в своем значении и «стал применяться лишь к способу действия во всякой сознательной или сознанием обусловленной деятельности – с тем ограничением, что этот способ подразумевает у субъекта либо какую-то подготовку, либо известный навык»[11]. В этом смысле мы говорим об искусстве вождения автомобиля или об искусстве кулинарии, искусстве дыхания и искусстве жизни. Но не все «способы искусства» в равной мере доступны каждому человеку, поэтому значение слова «искусство» дополняется понятием качества или ценности способа действия.

Постепенно в процессе исторического развития и дифференциации значений слов в русском языке появился термин *художественный* (в смысле «сведущий, ловкий, опытный», от готск. *handags* – ловкий, мудрый; *handus* – рука). Это слово помогает отделить особый тип творческой деятельности от общего значения слова «искусство» как качественной оценки мастерства в любой области.

Дополнительная трудность заключается в том, что в романских языках и соответственно в западноевропейском искусствознании отсутствует подобное разделение, с чем связаны сложности перевода терминов с одного языка на другой. Искусство, художество, умение, мастерство, артистизм, как правило, переводятся одинаково (англ., фр. *art,* итал. *arte,* нем. *Kunst)*. И это несмотря на то, что существуют возможности нюансирования значений с помощью близких понятий, например, «умение», «мастерство», «навык», «сноровка» (англ. *skill*, фр. *compétence*, ит. *maestria, abilita*, нем. *Fertigkeit*), а также «ремесло, ручная работа» (англ. *handicraft, arts and crafts*, фр. *artisanat, maotrise, métier*).

Не менее существенным является установление отношений связи и различия понятий «эстетическое» и «художественное». М. С. Каган еще в 1960-х годах на лекциях по эстетике пояснял различия областей эстетического и художественного сознания,

рисуя мелом на доске схему из двух пересекающихся кругов, частично перекрывающих друг друга. В дальнейшем М. С. Каган уточнял подобные отношения в книгах «Человеческая деятельность» (1974), «Эстетика как философская наука» (1997), подчеркивая, что эти понятия нельзя синонимизировать либо расценивать художественное только как «высшее проявление эстетического». Художественное произведение может находиться в сфере эстетического лишь частично или совсем выходить за его пределы, а эстетическая деятельность, в свою очередь, – не совпадать с художественной. Так, например, собирание цветных камешков на берегу моря или расстановка мебели в комнате, размещение картин на стенах или расстановка горшков с цветами на подоконнике представляют собой эстетическую, но не художественную деятельность.

Специфику эстетического творчества хорошо иллюстрирует ушедшая в прошлое деятельность художника-оформителя. Пользуясь комбинаторным методом, такой специалист искусно компонует из предоставленных ему готовых элементов (фотографий, репродукций, шрифтов) некое гармоничное целое, в иных случаях оформляет пространство интерьера или экстерьера. Такая деятельность имеет, безусловно, творческий, эстетический, даже преобразовательный, но нехудожественный характер. Ныне этот вид творческой деятельности поглотил дизайн. Различные виды дизайн-проектирования в той или иной степени включают элементы технического, эстетического и художественно-образного мышления, но при этом остаются специфичными.

Художественный образ может вмещать эстетические качества, оцениваться эстетически положительно, проще говоря, воплощать красоту. Но может и вызывать отвращение, нарушать законы гармонии и именно в этом обретать выразительную силу. Проблемными в сфере отношений эстетического и художественного до настоящего времени остаются многие формы авангардного искусства: дадаизм, сюрреализм, поп-арт, рэди-мэйд.

В эстетической деятельности в отличие от художественной не создается ранее не существовавший в природе образ. Художественность предполагает неповторимое, уникальное единство общего и единичного, абстрактного и конкретного, идеального и натурального, объективного и субъективного. В эстетическом сознании – ощущении и переживании красоты – человек как бы растворяется, обезличивается в переживаемом предмете; в художественном – активно вторгается в действительность и «опредмечивает себя в образной модели». Художественное мышление побуждает «удвоить» переживаемый

объект, изобразить его в материале того или иного вида искусства, переработать и изменить таким образом, чтобы в нем мог быть запечатлен сам художник[12]. Специфика художественной деятельности человека заключается в целостном взаимодействии многих ее составляющих.

Обычно выделяют четыре основных компонента:

• познавательную, или гносеологическую, деятельность;

• ценностно-ориентационную (эстетическую);

• творчески-созидательную (синергетическую);

• коммуникативную (деятельность общения)[13].

Все они по отдельности характеризуют тот или иной род человеческой деятельности. Вместе обретают специфический предмет – художественное творчество. На уровне обыденного восприятия это означает, что художественное произведение может быть и некрасиво, а красота не обязана нести в себе художественно-образное начало.

1.3. Морфология науки об искусстве. Искусствоведение и искусствознание. Специфика имплицитной эстетики и художественной критики

Методологический уровень современной науки об искусстве требует строгого определения предмета и методов. При решении этой задачи используют термин «морфология» (греч. *morphe* – форма и *logos* – знание). Морфология предполагает изучение внутренней структуры какого-либо объекта. Термин «морфология» применяли еще в Средневековье. В конце XVIII в. И. В. Гёте использовал это понятие для обозначения науки о формообразовании органических тел – растений и животных. В лингвистике морфологией называют раздел грамматики, в котором изучается структура (составные части) слов. Известны также «Морфология сказки» В. Я. Проппа (1928), «Морфология романа» К. Ф. Тиандера (1909), статья американского философа Томаса Манро «Морфология искусства как область эстетики» (1954). Немецкий культуролог Освальд Шпенглер (1880–1936) использовал термин «морфология» применительно к истории культуры как процессу естественного зарождения, роста, развития и умирания отдельных исторических типов культуры. Подобным же образом этим термином пользовались Х. Зедльмайр, А. Тойнби, Л. Фробениус, Э. Шпрангер.

Морфологические системы (родов, классов, видов и разновидностей) обычно основываются на онтологическом критерии, специфике внутренней структуры и функций. Применительно к нашей теме целесообразно выделить два основных рода науки об искусстве: искусствоведение и искусствознание.

Принято считать, что понятия *искусствоведение* и *искусствознание* тождественны. Однако это не так. У них общая этимология (др. – рус. *вѣдѣти* – знать; греч. *gnosis* – знание), но разные, исторически сложившиеся оттенки смысла. В словаре В. И. Даля читаем: «Ведать – заведывать, или править, управлять, распоряжаться по праву». Отсюда: ведомство, управление, ведомость, ведение, заведование… «Знать», также по В. И. Далю, – это «ведать, разуметь, уметь, твердо помнить». Соответственно первое понятие ассоциируется с накоплением, изучением, учетом и классификацией фактов, второе – с теоретическим осмыслением и моделированием системы знаний. Схожую пару

понятий образуют *иконография* и *иконология.* В данном случае мы убеждаемся в парном характере основополагающих искусствоведческих дефиниций.

В западноевропейской традиции также существует подобное разделение. В частности, в трудах Х. Зедльмайра это «первая» и «вторая» науки об искусстве (нем. *Kunstgeschichte* – история искусства; *Kunstwissenschaft* – знание искусства). Научная основа искусствоведения – исторический факт. Поэтому основной жанровой формой классического искусствоведения является всеобщая история искусства. В границах предмета этой научной дисциплины решаются задачи открытия, изучения, атрибуции, накопления и предварительной классификации произведений (так называемый объектный подход).

Исследование отношений общего и особенного призвано осуществлять искусствознание. Оно включает множество разновидностей, или жанров, и отличается от искусствоведения большей умозрительностью, абстрагированием понятий, аналитичностью, стремлением к синтезу, созданию теоретических моделей, гипотез, концепций. Основателю иконологического метода изучения искусства А. Варбургу принадлежит ключевое высказывание: «Изучение искусства начинается там, где кончаются атрибуции и датировки» («Kunststudium beginnt dort, wo das Endeder Zuschreibung und Datierung»).

Практика всегда богаче теории. Однако применение этой формулы зависит от разновидности, жанровой формы искусствоведческой работы, обусловленной конкретными задачами. Каждой форме изучения искусства соответствуют определенные методы и эвристические приемы. Для наглядного представления неоднородности науки об искусстве можно расположить наиболее известные жанры изучения искусства в примерном иерархическом порядке, разделив их на две группы.

К искусствоведению относятся следующие разновидности:

• история искусства как часть всеобщей истории; ее предметом является «исторический фон»: выявление и изучение отдельных фактов и событий, обстоятельств создания произведений искусства, абстрагированных от общего духовного смысла художественного творчества и психологии творца;

• источниковедение и историография, библиография, биобиблиография, архивоведение;

• хронология истории искусства;

• топография (историческая география) искусства;

• итерология (литературное описание путешествий и экскурсий);

• археология искусства;

• иконография;

• теория и практика атрибуции произведений искусства, музейная экспертиза;

• техника искусства;

• технико-технологическая экспертиза произведений искусства;

• комплексные исследования, реставрация, реконструкция и реновация памятников;

• коллекционирование, музеефикация и хранение произведений искусства;

• музееведение;

• художественная критика, эссеистика и публицистика, популярная литература;

• лекционная, экскурсионная и другая просветительская деятельность;

• кураторство музеев и выставок, арт-дилерская, арт-менеджерская, аукционная и другая коммерческая деятельность.

В разделе искусствознания окажутся следующие направления изучения искусства:

• философия искусства;

• социология искусства;

• психология искусства, в частности, психология зрительного восприятия;

• иконология;

• общая и специальная морфология искусства;

• общая и специальная теория композиции и формообразования;

• музеология;

• методика композиции, проектирования и моделирования;

• теория и методика преподавания искусства.

Соответственно жанровой структуре искусствоведческой работы

используются различные методы, применяемые в смежных науках:

– описательный;

– историко-описательный (диахронный и синхронный);

– сравнительно-исторический;

– структурно-аналитический;

– системно-аналитический;

– идиографический (описание индивидуальных, частных особенностей факта или явления);

– биографический;

– биобиблиографический (совмещение биографических сведений и библиографии о художнике);

– монографический;

– статистический (метод количественного анализа);

– метод ассоциативного анализа;

– семиотический (рассмотрение знаковой структуры произведения);

– семантической интерпретации (выявления скрытых смыслов);

– индуктивно-дедуктивный (изучение явления «наведением» от частного к общему или «выведением» из общего частного);

– психологических исследований личности;

– технико-технологических исследований;

– практически-экспериментальный;

– согистический (совместных исследований представителями разных наук).

У теоретического искусствознания есть свои слабые стороны. Любая теория призвана быть автономной номотетикой (установлением собственных законов) и одновременно идиографией (описанием объекта как идиомы, в его субъективной данности, каким он предстает наблюдателю). Первое с достаточной точностью может сделать только сам художник, но он, как правило, этим не занимается, поскольку в таком случае, угнетая интуитивную сторону творчества, перестает быть в полной мере художником; второе делает зритель – критик, теоретик, эссеист, знаток и просто любитель искусства. Иначе говоря, искусство не может в полной мере исследовать самое себя, а определение «теория искусства» с позиций строгой науки является терминологически противоречивым.

Казалось бы, кто как не художник может лучше других объяснить, что, почему и как он делает. Однако взаимопонимание и диалог историка, теоретика, художника и зрителя осложнен коренным различием профессионального и любительского «способа ви́дения». У художника, который ежедневно в течение многих лет работает над изобразительной формой, складывается отличный от обыденного, особый тип восприятия действительности. Восприятие зрителя не только субъективно, его субъективность иная, чем пристрастный взгляд художника. Оно опосредовано вкусовыми оценками собственного жизненного опыта, далекого от профессиональной работы над художественной формой. В этом различии кроется неразрешимая проблема художественной коммуникации.

Эстетику как обобщающую науку об искусстве подразделяют на два рода: эксплицитную (в качестве раздела философии) и имплицитную (как свободное осмысление эстетического опыта внутри других видов творческой деятельности). К первому роду

относится собственно теоретическая дисциплина, другая, имплицитная (скрытая, неявная) эстетика представляет собой теоретическую рефлексию художников на собственное творчество.

Немецкий скульптор, основоположник теории формообразования в изобразительном искусстве Адольф фон Гильдебранд в рассуждениях о феномене особенного вйдения натуры приводил следующий пример, ссылаясь на письма живописца Эжена Делакруа[14]. Во время прогулки живописец (вероятно, сам Делакруа) и писатель (можно предположить, что это был поэт и критик Шарль Бодлер), оживленно беседуя, повстречали на узкой тропинке незнакомого человека странного вида. Спустя время, как это обычно бывает, писатель спросил друга: «Помнишь, какие нам встретились глаза?». Живописец ответил: «Глаз не помню, не обратил внимания, но какая тыква!». Он имел в виду необычную форму головы незнакомца. Художники часто шутят, что все люди делятся на две большие группы: на тех, у кого голова «тыквой вверх», и на тех, у кого голова «тыквой вниз». В данном примере представлен писатель, который мыслит формосложением, от детали к целому, подобно тому, как из букв складываются слова, а из слов – фразы. Живописец, а в еще большей степени скульптор привыкли «мыслить формой» в обратном порядке, от общего к частному: вначале они схватывают характер «большой формы» и только потом наблюдают детали.

Изобразительное искусство не имеет прямого перевода на обыденный язык слов и не предполагает точных определений на уровне понятийного мышления. Люди разговаривают с помощью слов, а не рисунков (за исключением особых случаев). Живописец, график, скульптор или музыкант используют материал, почерпнутый из природы, но в значительно преображенном виде. Поэтому «буквы» художественного языка (за исключением литературного) оказываются в большинстве случаев непонятными для неподготовленного зрителя или слушателя. Но в таком случае зритель или исследователь искусства превращаются в дилетантов. Вместе с тем для ученого художник, если он пытается объяснить и научно обосновать свое творчество, тоже дилетант.

Зритель, в более широком смысле – потребитель искусства, обычно не имеет возможности получить достаточный «зрительный опыт» и навыки практической работы над изобразительной формой. Но он и не обязан этого делать. То же можно сказать о теоретике и историке искусства. Совместить профессии художника и теоретика желательно, но практически неосуществимо. Логично было бы сделать искусствоведение

вторым образованием после художественного, но и это утопия. Если будущие искусствоведы потратят значительную часть жизни на освоение ремесла живописца или скульптора, то кто же будет изучать историю и теорию искусства? Ведь на приобретение особых навыков зрительного восприятия и мышления формой, не говоря уже о технике работы (в старое время говорили о «постановке глаза и руки»), требуются не годы, а десятилетия ежедневного и упорного труда. Рисованию, как и музыке, учат с раннего возраста. Изучение истории и теории искусства также требует всей жизни.

Исключения из описанной сложившейся практики слишком редки. Они относятся главным образом к тем счастливым временам, когда объем необходимых знаний и навыков был невелик, сохранялась целостность искусств, наук и ремесел, и один человек мог быть универсалом. Такова была в эпоху Возрождения роль Леонардо да Винчи (1452–1519), ученого и художника. Хотя и он в области науки и техники был скорее фантазером, чем практиком[15]. Разные художественные и ремесленные специальности осваивал Альбрехт Дюрер (1471–1528). Другие художники эпохи Средневековья и Возрождения, как правило, состояли членами ремесленных цехов и владели многими профессиями.

В период модерна рубежа XIX–XX в. центробежные тенденции в искусстве были столь сильны, что многие художники оказывались перед необходимостью самим теоретически осмысливать и анализировать собственное творчество. Академические ученые, как правило, не могли этого сделать. Поэтому в сравнении с суждениями «книжников» высказывания художников того времени имеют особую ценность. В России, также в начале XX в., обострилось противостояние двух родов искусствоведческой мысли: трудов университетских искусствоведов и «дилетантов»: литераторов, художников, архитекторов в качестве самодеятельных критиков и теоретиков своего искусства. Причем оценки деятельности тех и других парадоксально поменялись местами. Профессиональных «ученых-книжников» художники называли дилетантами, а те, в свою очередь, считали дилетантскими рассуждения практиков. Так, например, выдающийся живописец, коллекционер древнерусских икон и мастер знаточеской атрибуции картин И. С. Остроухов говорил, что искусствоведы обладают «свиным глазом» и не видят живописи[16].

Таким образом, теоретическая рефлексия противостояла имплицитной, или «художнической», эстетике. Достаточно вспомнить «Письма» А. Н. Бенуа в газете «Речь», статьи об

искусстве И. Э. Грабаря, статьи Г. К. Лукомского. Преподаватели истории искусства иногда говорят своим студентам: «Не читайте Грабаря!». Это несправедливо, но побудительные мотивы ясны: пристрастность и субъективная изменчивость художнических предпочтений Грабаря-живописца могут быть неправильно истолкованы неопытным читателем. Но и академическое искусствознание научно лишь в некоторой части. Сами искусствоведы с трудом договариваются о терминах, и по этой причине даже профессиональный диалог всегда затруднен. Возникает дилемма: либо искусствоведы и критики замыкаются в своих «домашних кружках» и ожесточенно спорят друг с другом, либо выходят к людям. Но для этого они должны сначала договориться между собой. В новейшее время вследствие дифференциации мышления и раздробленности сознания многие историки и теоретики искусства оказываются в плену узких тем, изучение которых требует огромного труда. Они запираются в своих кабинетах, скрываются в библиотеках, музеях и архивах.

В наше время художник не имеет возможности профессионально изучать теорию искусства, она стала слишком сложна и отягощена междисциплинарными отношениями с философией, эстетикой, социологией, психологией, феноменологией, семиологией и другими науками. Получается, что профессионал в одном неизбежно оказывается дилетантом и маргиналом в другом. Счастливый синтез, как было в стародавние времена, невозможен.

В столь сложной ситуации посредником между художником и зрителем должен выступать критик искусства. Считается, что критик, также не являясь профессионалом в области практической художественной деятельности (отдельно следует говорить о критиках, которые стали таковыми, потерпев неудачу в собственном творчестве), призван переводить язык художественных образов на язык понятий, доступных зрителю. В этом случае критик «работает на зрителя».

Но творец нуждается в обстановке понимания и творческого обмена идеями. Художнику важен совет друга, понимание профессионала, даже если он не живописец и не скульптор. Друзьями художников были в разное время поэт Ш. Бодлер, парижский фотограф Надар, владелец галереи П. Дюран-Рюэль, поэты и критики М. А. Волошин, А. М. Эфрос. Они выступали в защиту непонимаемых и гонимых, поддерживали неизвестных, но талантливых мастеров. Критические эссе Н. Н. Врангеля, П. П. Муратова, М. Г. Эткинда, Н. Н. Пунина сами по себе представляют выдающиеся произведения искусства. В. Г. Белинский называл критику «движущейся эстетикой», давал важные советы

писателям и живописцам, а часто и указывал им единственно правильный путь. Н. В. Гоголь, с его семью классами Нежинской гимназии, писал замечательные статьи, в том числе об архитектуре и живописи, и, не будучи специалистом, дарил своим собратьям-художникам точные формулировки и ценные советы.

Вспомним знаменитые литературно-художественные альманахи XIX в. Они определяли духовную жизнь общества того времени. «Толстые журналы» советской эпохи – «Нева», «Новый мир», «Иностранная литература» – обеспечивали информацией, которая была необходима как воздух для жизни целого поколения. Таково же было значение в 1970-1980-х годах официальных журналов «Искусство», «Художник», «Творчество», «Декоративное искусство СССР». На их страницах профессиональные критики, философы, искусствоведы (Н. В. Воронов, Ю. Я. Герчук, М. С. Каган, А. Б. Салтыков и многие другие) раскрывали сложные и актуальные темы простым и понятным языком.

В наше время коммерсанты нагнетают шум только вокруг продвигаемых и «сиюминутно» успешных мастеров. Профессиональную критику заменяет пиар-деятельность. В подобной ситуации роль критика вынужденно принимает на себя сам художник. Но художники попадают в ловушки материальной зависимости, которые им расставляют рекламодатели и инвесторы. Большинство современных критиков и арт-дилеров ангажированы заказчиками и не объективны в оценках. Многие эксперты склоняются к тому, что время профессиональных критиков искусства истекло, поскольку истинно художественное творчество теряет актуальность. Проблемы профессионализма и критериев качества художественной формы снимаются самим развитием искусства XX–XXI в. В большинстве случаев работа по созданию художественной формы вообще отсутствует. Она подменяется демонстрацией «объектов». В этом смысле показательно название выставки, организованной в Кунстхалле в Берне куратором Х. Зееманом в 1969 г.: «Живи в своей голове: когда отношения становятся формой».

Новейшие формы искусства окончательно отдалили зрителя от художника. Поэтому экспертом и толкователем ныне становится не искусствовед или критик, а куратор, реализующий собственные идеи и проекты. Массовая культура и самодеятельное искусство на экспозиционных площадках (слово «зал» уже не подходит) или в виртуальном пространстве также не нуждаются в критиках в традиционном смысле слова. Каждый сам себе творец, он же теоретик и критик в общении с такими же участниками массовой коммуникации. Такому человеку нужен не

аналитик, а куратор, спонсор, галерист. Именно последние, а не художники, определяют видимую сторону современной культуры.

Историки и теоретики искусства, со своей стороны, «уходят в оборону». Научная или критическая статья может пролежать в издательстве в лучшем случае от трех до шести месяцев. За это время актуальность информационной составляющей может упасть до нуля. Интернет способен ликвидировать этот разрыв, но в отсутствие профессионального критика его место занимает блогер. Он пишет, его сразу же читают, ему отвечают – контакт восстановлен, но в иной, внехудожественной плоскости. Помимо замкнутого общения заинтересованных лиц в Интернете и на презентациях значительная часть людей оказывается отторгнутой от подлинно профессиональной дискуссии.

Таким образом, проблема «общего языка» художников, историков, теоретиков, критиков и любителей искусства в сущности не имеет идеального решения. Потребитель искусства остается один на один с художественным произведением на уровне поверхностного восприятия и дилетантских суждений. Он не всегда может самостоятельно осмыслить исторический контекст возникновения произведения. Оценка этой ситуации затруднительна и этически не корректна, пропасть непонимания очевидна. Но, несмотря на это, имплицитная эстетика остается важнейшей составной частью современного искусствознания.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое таксономия?
2. Сформулируйте определение системы и перечислите основные принципы системного подхода к изучению искусства.
3. Каковы содержание и история понятий «антропоморфизм в искусстве» и «антропный принцип в науке»?
4. Дайте определения и назовите отличия методов типологии от классификации.
5. В чем заключаются различия онтологического, аксиологического и феноменологического подходов к изучению искусства?
6. Сформулируйте различия искусной деятельности, эстетического и художественного творчества.
7. Каким образом соотносятся понятия «искусствоведение» и «искусствознание»?
8. Что такое имплицитная эстетика?
9. Какова роль художественной критики в современном мире?

Литература для самостоятельной работы

1. *Астафьева О. Н.* Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов: возможности и пределы. М., 2002.

2. *Буданов В. Г.* Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. М., 2009.

3. *Власов В. Г.* Имплицитная эстетика, границы дилетантизма и деградация критики // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2016. № 55. URL: http://archvuz.ru/2016_3/1 (дата обращения: 30.01.17).

4. *Власов В. Г.* Матрица клипов для преподавания истории и теории искусства // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2014. № 45. URL: http://archvuz.ru/2014_1/15 (дата обращения: 30.01.17).

5. *Власов В. Г.* Методологические основы изучения истории искусства: учеб. – методич. пособие. СПб., 2011.

6. *Евин И. А.* Искусство и синергетика. М., 2004.

7. *Евин И. А.* Синергетика искусства. М., 1993.

8. *Каган М. С.* Искусствознание и художественная критика. Избр. статьи. СПб., 2000.

9. *Каган М. С.* Системный подход и гуманитарное знание. Избр. статьи. Л., 1991.

10. *Каган М. С.* Системный подход к комплексному изучению искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. Л., 1980. С. 44–52.

11. *Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965.

Глава вторая
Всеобщая история искусств и классическое искусствознание

2.1. Проблемы обособления истории искусств от всеобщей истории. «История искусства древности» И. И. Винкельмана

Научный статус истории искусства всегда подвергали сомнению и по той причине, что эта дисциплина связана с произвольным вычленением частного из всеобщего контекста. В таком случае нарушаются важнейшие историко-культурные связи. Ведь в точности неизвестно, где начинаются и заканчиваются границы всеобщей истории, истории искусства, этики, эстетики, религии в тот или иной исторический период. Историк искусства так или иначе, невольно или сознательно, проецирует на «временное пространство» свои желания и представления. Начиная с античности, а затем от Вазари и Винкельмана до наших дней история искусства предопределена ее толкованием. Так, историк при изучении отдельных произведений пользуется документами, которые сами возникли под воздействием этих произведений.

Возникает порочный круг: общее можно понять только исходя из анализа отдельных памятников, а памятники, отбор которых преднамерен и произволен, – оценить в свете задуманной исторической концепции. Таким образом, субъективная картина выдается за исторический факт. Французский историк искусства Жермен Базен один из разделов своей книги, посвященной знаменитым искусствоведам, озаглавил «Соблазны детерминизма». Он писал: «Наука есть способ выявления общих начал, и потому история как наука призвана не довольствоваться перечислением отдельных наблюдений, но вскрывать причинную взаимосвязь между различными частными фактами. Видимо, ей надлежит игнорировать случайные события – но именно таковыми и являются преимущественно результаты индивидуального творчества…». Разве не прав историк Франсуа Симиан, восклицает Базен, когда пишет: «Индивид – это тот, кто является врагом своего включения в структуру выявленных наукой отношений»? Далее Базен заключает: «Поэтому историки XIX века пытались свести объяснение художественных феноменов к каким-либо иным началам, которые могли бы быть непосредственно включены в рамки детерминистских отношений»[17].

В отношении нашего предмета, по замечанию Базена, цитирующего Х. Белтинга, «история искусства столь тесно связана с другими разделами всемирной истории, что ее невозможно

отъединить от них. Между тем совершить подобную операцию необходимо, чтобы проследить общую направленность эволюции искусства. Тем самым объект науки под названием “история искусства” оказывается под угрозой. Ведь при построении всеобщей истории невозможно принять в рассмотрение весь контекст, куда исторически оказывается включено искусство; многообразие аспектов его функционирования может повлечь за собой разрушение целого»[18].

Вторая трудность заключается в том, что даже если представить удовлетворительное объяснение границ рассматриваемого материала, это не даст нам полной научной картины, поскольку не все произведения сохранились, а те, что мы имеем, как правило, находятся в неудовлетворительном состоянии, несут следы позднейших переделок и «поновлений». Существует выражение: «История искусства – это не только история созидания, но и история утрат». Мы можем лишь предполагать, какое огромное количество произведений искусства по тем или иным причинам не сохранилось до нашего времени, а описания утраченных не достоверны. Разве можно быть уверенными, что та история, которую мы изучаем, есть история истинная, а не искаженная случайными факторами. Более того, предмет истории искусства даже в таком фрагментарном виде изменен предвзятым отношением и субъективным толкованием современников и наследников, отраженным в документах: биографиях художников, библиографии, эпистолярном наследии.

Итальянский философ и историк культуры Эудженио Гарэн (1909–2004) отмечал в книге «Проблемы итальянского Возрождения», что в эпоху Возрождения в Италии создавали огромное количество картин и статуй, в основном архаичных и посредственных произведений[19]. По причине консервативности вкусов и отсталости мышления именно архаичные, готические произведения были востребованы более других. Творения Донателло, Мазаччьо, Микелоццо, Леонардо да Винчи, как правило, не находили признания. Отвергнутые и заброшенные, они разрушались и погибали. Исключение составляет разве что творчество «божественного Рафаэля». Как известно, Леонардо да Винчи не закончил ни одной живописной картины, чем вызывал возмущение заказчиков, а великого Микеланджело всю жизнь преследовали неудачи и интриги. Бывает, что произведения, которые мы ныне считаем великими или, как минимум, характерными, в прошлом оставались незамеченными, а другие, теперь забытые, восхвалялись. *Избирательность изучения тех или иных объектов* (нам кажется, что мы выбираем лучшие, самые

значительные) и составляет суть классической истории искусства.

Так какая же история искусства истинна с научной точки зрения: действительная или мнимая, созданная позднейшими эстетическими предпочтениями?

В стремлении преодолеть схематичность периодизации возникло два основных подхода к истории искусства:

• Традиционный, именуемый *диахронным* (греч. *dia* – через, *chronos* – время), который предполагает изучение памятников в строгой хронологической последовательности.

• *Синхронный* (греч. *syn* – вместе, *chronos* – время), с помощью которого сравнивают состояния и процессы, происходящие одновременно в разных местах либо разновременно на схожих этапах развития.

Благодаря синхронному подходу линейно-одномерное понимание развития искусства сменялось более сложным, многомерным, в котором схожие, но не тождественные явления существуют как бы в параллельных мирах.

Уникальный опыт применения синхронного метода изучения искусства продемонстрировал знаменитый французский архитектор, реставратор и исследователь средневековой культуры Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк (1814–1879). После проведения в Париже в 1878 г. Всемирной выставки Виолле-ле-Дюк предложил французскому правительству устроить в опустевших выставочных залах дворца Трокадеро экспозицию «Музея сравнительной скульптуры». Музей создавали с 1879 г., после смерти архитектора, и открыли для публики в 1882 г. Оригинальность экспозиции заключалась в том, что произведения скульптуры располагались не в хронологической последовательности, а синхронически. Согласно проекту *«Сопоставительной экспозиции»* в одном зале находились гипсовые слепки с архаических статуй Древнего Египта, Греции и Франции X–XII вв. Классическая скульптура эпохи Перикла в Афинах соседствовала с шедеврами высокой готики Франции XIII–XIV вв. Далее произведения искусства эллинизма сравнивались с образцами западноевропейского барокко.

Музей сравнительной скульптуры просуществовал недолго – не все смогли оценить оригинальность замысла. Парижская Всемирная выставка 1937 г. послужила поводом для того, чтобы ликвидировать Дворец Трокадеро. На его месте возвели Дворец Шайо, который полукругом охватил сады Трокадеро. Левое крыло дворца ныне занимает Музей национальных памятников Франции, однако его экспозиция, в которой находятся шедевры французского средневекового искусства, не соответствует идеям Виолле-ле-Дюка.

Линейный принцип построения истории искусства вдоль шкалы времени по кульминационным точкам – от шедевров одной эпохи к шедеврам другой – более распространен и удобен, однако мало пригоден для понимания механизмов «стыковки» эпох, воскрешения, трансляции и изменений в содержании художественных форм. Линейный принцип не только отстранен от анализа причин и факторов, «ответственных» за историко-художественную динамику, но и оказывается препятствием на пути понимания переходных периодов в истории художественной культуры.

Эпохам Древнего мира и Средневековья присуще собственное понимание исторического времени и пространства, весьма отличное от взгляда на них в Новое и новейшее время. Особенная хронология складывалась в странах Востока: Ближней, Средней и Центральной Азии, а также древней Америки, Африки, Океании, Индии, Китае, Японии. Это важнейшее обстоятельство стало причиной вынужденного европоцентризма академической истории искусства. Народное искусство, без знания которого невозможно правильное понимание истоков художественного творчества, вообще существует «вне исторического времени».

Различение в истории отдельных эпох, фаз, периодов развития субъективно и основывается только на опыте осмысления пространства и времени. По мнению Э. Панофского, «не следует пытаться подводить эти изменения под общий знаменатель… Периоды – всего лишь явные изменения, а не действительные отрезки времени». Поскольку всеобщая история «есть результат целенаправленного выбора фактов, расположенных в определенной хронологической последовательности и призванных проиллюстрировать мысль автора, то разным людям трудно договориться о том, где заканчивается один период истории и где начинается следующий. А поскольку время есть функция пространства, хронология искусства имеет смысл лишь в отношении к конкретному месту. В других местах, где события наполнены иным содержанием, историческое время протекает иначе»[20].

Знаменитый английский историк Арнольд Тойнби (1889–1975) назвал эту закономерность *«относительностью исторического мышления»*. Он язвительно писал: «Историки с некоторых пор стали тратить большую часть своих усилий на сбор сырого материала… публикацию его в виде антологий или частных заметок для периодических изданий». Эта работа, по мнению английского историка, представляет собой «памятники человеческому трудолюбию», «фактографичности и организационной мощи». «Они займут свое место наряду с

изумительными тоннелями, мостами и плотинами, лайнерами, крейсерами и небоскребами, а их создателей будут вспоминать в ряду известных инженеров»[21].

Основы классицистической истории искусства закладывались в Италии в эпоху Возрождения. Своеобразными «рамками» этого важнейшего процесса являются даты создания двух важнейших трактатов об искусстве: Леона Баттисты Альберти (1404–1472) «Десять книг о зодчестве» (1444–1452)[22] и Джорджо Вазари (1511–1574) «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Первый «открывает» период формирования и систематизации знаний о ренессансном искусстве в середине XV в., второй «закрывает» его через сто лет, в середине XVI в.

Л. Б. Альберти в своем сочинении наметил основные положения теории композиции и формообразования в архитектуре и живописи, а Вазари предпослал биографиям известных художников своего времени теоретические вступления о специфике «трех искусств, основанных на рисунке»: архитектуры, скульптуры и живописи. Кроме того, он сформулировал девиз всей классицистической эстетики: «Природа – образец, а древние – школа».

Однако *«отцом истории искусства»* принято считать самоучку, сына бедного сапожника из провинциального немецкого городка Штендаля Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768). Юноша учился всему самостоятельно, по книгам, преодолевая крайнюю нужду и голод. Рисованию и живописи обучался в Дрездене. Несмотря на бедность, в 1735–1736 гг. Винкельман смог посещать берлинский Гимнасиум. Два года спустя ему была присуждена стипендия для изучения теологии в Галле, а в 1741 г. он отправился в Йену, где изучал медицину. С 1743 г. Винкельман преподавал древнееврейский, греческий и латинский языки, геометрию и логику. В 1748 г. получил должность библиотекаря у графа Бюнау в Нетнице близ Дрездена, где впервые познакомился с шедеврами итальянского искусства в собрании Дрезденской картинной галереи, сочинениями английских и французских философов-просветителей. В 1754 г. в возрасте 37 лет Винкельман, отрекшись от лютеранской веры, принял католичество и переехал в Рим. Как остроумно заметил немецкий писатель К. Керам, «для него Рим стоил мессы»[23]. В Италии Винкельман, поразив своей эрудицией кардинала Альбани, в 1759 г. поступил к нему на службу – библиотекарем и хранителем знаменитой коллекции антиков. Он руководил археологическими изысканиями на территории Италии, составлял отчеты о находках в Геркулануме, формировал

античные коллекции. С 1763 г. он занимал должность «главного антиквария и президента древностей Ватикана».

В 1755 г. Винкельман опубликовал статью «Мысли о подражании греческим образцам в живописи и скульптуре». Именно в этом раннем произведении содержится превосходное определение искусства античности, когда Винкельман пишет «о благородной простоте и спокойном величии искусства древних», подобного «глубине моря, всегда спокойного, как бы ни бушевала его поверхность» и которое, «несмотря на все страсти, обнаруживает великую уравновешенную душу»[24]. Далее Винкельман уточняет: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми – это подражание древним», но для этого необходимо находить «не только прекраснейшую натуру, но и больше чем натуру, а именно некую идеальную ее красоту, которая, как учит нас один древний толкователь Платона, создается из образов, набросанных разумом».

В этих отрывках ясно обозначены два главных принципа эстетики неоклассицизма: ориентация на античное искусство («подражание древним») и рационализм, поиск *идеального начала творчества.* Напрашивается сравнение с формулой Джорджо Вазари: «Природа – образец, а древние – школа».

В «Истории искусства древности» («Geschichte der Kunst des Altertums», 1764) Винкельман первым попытался отделить историю искусства от истории вообще, расположив в хронологическом порядке известные к тому времени произведения античной скульптуры. Но, создав прецедент, он поставил под сомнение существование самой науки об искусстве. Пытаясь возвыситься над потоком времени, он предложил собственную умозрительную концепцию – образ идеализированного классического искусства, весьма отличного от существовавшего на самом деле.

Благодаря истинно немецкому складу ума Винкельман, как никто другой, пользуясь сравнительным методом, умел находить точные определения для различных художественных явлений. Его новации вкратце сводятся к следующему:

• он первым отделил историю античного искусства от всеобщей истории;

• создал именно историю искусства, а не историю отдельных художников, как было принято до него, например, в книге Вазари;

• выделил три стадии развития искусства: архаику, классику и упадок (современное ему искусство барокко);

• соотнес этапы развития древнегреческого искусства («до Фидия», «у Фидия» и «изящный вкус после Фидия») с

аналогичными этапами развития искусства итальянского Возрождения («до Рафаэля», «у самого Рафаэля» и «после Рафаэля»: искусство Корреджо и Карраччи);

• сформулировал главную цель искусства: поиск идеала прекрасного, образцы которого создали, по его мнению, Фидий и Рафаэль.

Жизнь Винкельмана оборвалась трагически. На пути в Италию из Австрии ученый погиб в гостинице Триеста от руки случайного грабителя, заметившего при нем коллекцию монет, не имевших, как потом выяснилось, высокой цены. «История искусства древности» была издана на немецком языке в 1764 г. в Дрездене. Первый французский перевод появился в 1766 г. Затем последовали французские издания 1783 и 1798 гг. И вскоре, как писали современники, «весь читающий мир проникся идеями Винкельмана». Однако речь шла, конечно же, о небольшом круге просвещенных людей. Итальянский перевод появился только в 1779 г. На русском языке труды Винкельмана издавались в 1888, 1890, 1935, 1996 и 2000 гг. Французский писатель Анри Бейль (1783–1842), много путешествовавший по Италии, в 1817 г. выпустивший двухтомный труд «История живописи в Италии», в следующем году – путевые очерки «Рим, Неаполь и Флоренция», а в 1829 г. – «Прогулки по Риму» и другие сочинения о классическом искусстве, в память о Винкельмане по названию его родного города взял себе псевдоним Стендаль.

2.2. История искусства и университетское знание. Швейцарско-австрийско-немецкая школа: Я. Буркхардт, А. Ригль, М. Дворжак, Г. Вёльфлин. «Римский кружок» и А. фон Гильдебранд

История искусствознания как науки в современном смысле этого слова начиналась в западноевропейских университетах с осмысления главной антиномии искусства Нового времени «классицизм – барокко». Изучение этой проблемы на первых этапах осуществлялось в границах общеисторической науки. В 1855 г. французский историк Жюль Мишле (1798–1874) в заглавии седьмого тома «Истории Франции» дал «кальку» итальянского слова «rinascimento» – «возрождение» (фр. *renaissance)*. Несколько ранее, в 1841–1842 гг., опубликовано «Руководство по истории искусства» немецкого историка, поэта и драматурга Франца Куглера (1808–1858). С 1835 г. Куглер был профессором Берлинской Академии художеств, другом и единомышленником многих художников. В «Истории архитектуры» (1855–1859) Куглер утвердил периодизацию романского и готического искусства.

Немецкий живописец и литератор Карл Фридрих фон Румор (17851834) также изучал историю искусства в Италии. Одним из первых он стремился выработать «объективный метод» в изложении истории искусства не как собрания биографий художников, а как *истории «методов и стилей».*

Карл Шнаазе (1798–1875) окончил университеты в Берлине и Гейдельберге. Изучал классическое искусство в Италии. Ему принадлежит капитальный труд «История изобразительных искусств» в восьми томах (1843–1879). Наряду с Ф. Куглером и К. Ф. фон Румором он считается основоположником системного подхода к изучению истории искусства. К. Шназе рассматривал историю изобразительных искусств в качестве неотъемлемой части всемирной истории и потому акцентировал их внешние связи: отношения искусства и религии, этики, этнографии, климатических условий жизни разных народов.

В «Нидерландских письмах» (1834) Шнаазе утверждал, что искусство отражает не столько эстетические представления, сколько *всеобщие законы человеческой истории.*

Учеником и последователем Франца Куглера был выдающийся швейцарский историк культуры Средневековья и

эпохи Возрождения Якоб Буркхардт (1818–1897). В Берлинском университете Буркхардт слушал лекции Леопольда фон Ранке и Франца Куглера. Затем учился в Бонне. В 1837 г. впервые посетил Италию. Под впечатлением от этой поездки он написал путеводитель в трех томах «Чичероне» (с посвящением Куглеру, 1855; ит. *Cicerone* – гид, проводник). В 1858–1893 гг. Буркхардт читал курс по истории культуры в университете Базеля (Швейцария). В 1898–1902 гг. вышли четыре тома его «Истории греческой культуры». Они так поразили *«ощущением исторической реальности»* Фридриха Ницше, что тот назвал Буркхардта своим учителем.

В 1860 г. была опубликована ставшая впоследствии знаменитой книга Я. Буркхардта «Культура Возрождения в Италии» (на русском языке появилась в 1905–1906 гг.). В трудах Буркхардта история искусства еще не выделена из всеобщей истории, зато впервые история рассмотрена в качестве истории духовной культуры общества. Причем основным Буркхардт считал вопрос завоевания человеком личной свободы и формирования творческой индивидуальности. Поэтому, к примеру, обращение к достижениям античного искусства в эпоху Возрождения в Италии, согласно Бурхардту, является не причиной, а следствием изменений общественных отношений. Позднее такой подход к изучению художественных феноменов назовут *культурно-историческим*.

После Буркхардта классики искусствознания продолжали исходить из ключевой оппозиции «ренессанс – барокко». Эту линию продолжил английский писатель, художественный критик и историк искусства Уолтер Пэйтер (Патер; 1839–1894). В 1893 г. он опубликовал книгу «Очерки по истории Ренессанса».

Следующим этапом развития швейцарско-австрийско-немецкого классического искусствознания стала деятельность университетских ученых, объединяемых понятием *венской школы.* Именно в Венском университете в конце XIX в. историю искусства стали преподавать в качестве самостоятельной дисциплины. В 1887–1905 гг. кафедру истории искусства Венского университета возглавлял Франц Викхофф (1853–1909). В книге «Римское искусство», изданной после смерти ученого в 1912 г., Викхофф изложил теорию отдельных стадий развития искусства: от архаической до классической и далее к натуралистической вплоть до французского импрессионизма, что соответствует, согласно его концепции, переходу от метода идеализации к индивидуализации художественных образов. В теории Викхоффа содержатся зачатки будущей исторической теории стиля.

Значительными научными центрами, в некотором смысле

оппозиционными университетам, во второй половине XIX в. были европейские музеи. В Австрийском музее искусства и промышленности в Вене (ныне Музей прикладного искусства), в отделе текстиля, многие годы работал Алоиз Ригль (1858–1905). Ему удалось соединить научные знания, которые в то время недооценивали «музейщики», с практической работой знатока произведений искусства. В 1897 г. он занял должность профессора кафедры истории искусства Венского университета. В основу собственной теории Ригль положил понятие *«художественной воли»* (нем. *Kunstwollen)* – мощного духовного импульса, определяющего историческую эволюцию и качественное своеобразие художественных форм.

Свою концепцию Ригль изложил в книге «Проблемы стиля. Основные положения к истории орнамента» (1893). Ригль писал: «Причины, вызывающие развитие искусства, его движущие силы лежат исключительно в сфере самого искусства, в его природе»[25]. Это движение выражается в постепенном переходе от тактильного, осязательного (нем. *haptish)* подхода в создании и восприятии формы у древних народов к оптическому (нем. *optish)* у людей Нового времени. Одновременно эволюционирует восприятие пространства. Вначале предмет изображается в границах плоскости, затем он постепенно эмансипируется от нее, плоскость превращается в мысленное пространство, а затем уже пространство господствует над предметом.

Это развитие имеет не внешние, а внутренние причины, коренящиеся в имманентной художественной воле. Поэтому в истории искусства, по мнению Ригля, «оптическое развитие» не знает периодов упадка или расцвета, существуют лишь явные различия в отношении к изобразительной поверхности. Каждый из этапов «объективации воли» в равной мере необходим для существования искусства. Так Алоиз Ригль стал основоположником *формальной школы искусствознания.* Однако его концепция исторического развития искусства не просто формальна, в ней необычайным образом сочетаются формализм и метафизика.

По мнению Ригля, не следует разделять искусство на чистое, или высокое, и низкое, прикладное. Художественная воля, утверждал Ригль, есть интуитивное стремление к стилю, оформлению жизни, проявляющееся во всех видах искусства, но заметнее всего, в наиболее «чистом виде», она осуществляется в художественных ремеслах, архитектуре и орнаменте, где изобразительные моменты не отвлекают от имманентных процессов формообразования. В работе «Позднеримская художественная промышленность» (материалы лекций 1898–

1899 гг.) Ригль обратился к произведениям, считавшимся в то время нехудожественными, и показал на их примере «развитие художественной воли»[26].

На материале текстильного отдела венского музея ученый продемонстрировал несколько основных этапов развития стиля:

• исторически первый стиль – *геометрический,* основанный на природных закономерностях симметрии и ритма; он практически одинаков для наиболее ранних, архаических стадий развития всех этнических культур;

• второй стиль – *«геральдический»* (нем. *Wappenstil),* в котором достигает абсолюта принцип геометризации и зеркальной симметрии;

• третий стиль – *«арабесковый»,* в котором преобладающее значение имеют «связующие элементы», например, растительный орнамент.

Наиболее полно свою концепцию исторического развития искусства Алоиз Ригль изложил в лекциях 1897–1899 гг. «Историческая грамматика изобразительных искусств» (изданы в 1963–1966 гг.).

Продолжателем венской школы университетского искусствознания, но в ином направлении, стал чешский исследователь Макс Дворжак (1874–1921). Он учился в Пражском и Венском университетах. После кончины А. Ригля в 1905 г. Дворжак стал его преемником на кафедре истории искусства Венского университета. В 1915–1917 гг. Дворжак читал курс «Идеализм и натурализм в искусстве Нового времени». В 1918 г. он опубликовал труд «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи». Дворжак рассматривал историю искусства как *историю идей,* зависимость произведений искусства от *«духа эпохи»* (нем. *Zeitgeist):* господствующих этических, религиозных и философских представлений. Заглавие первого из пяти томов посмертного издания его работ: «История искусства как история духа» («Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», 1924) становится девизом нового направления в истории искусства (название придумано учеником Дворжака Феликсом Хорбом).

В отличие от теории Ригля в основу этой концепции была положена не формальная эволюция стилей, а «история духа»: развитие идей и представлений о мире, воплощенных в антиномии «идеализм – натурализм». Дворжак впервые стал рассматривать эволюцию художественных форм в качестве отражения духовной жизни общества на том или ином этапе его исторического развития. Наиболее полно теорию мирового развития искусства М. Дворжак изложил в своем главном труде: лекциях по курсу истории искусства Средневековья и эпохи

Возрождения (1927–1928; на русском языке – «История итальянского искусства в эпоху Возрождения» в 2 томах, 1978).

Ученик Дворжака Д. Фрей писал о методе учителя: «Проблема формального изображения объекта приводит к вопросу о заложенном в самой основе духовном выяснении отношений между объектом и субъектом. На место художественных форм как объекта исследования приходит выражающаяся через него и в нем история духа. Так история искусства превращается в историю духа»[27]. Главным содержанием «всего развития искусства европейских народов в постренессансный период» Дворжак считал *«борьбу между духом и материей»,* между *идеализмом* и *натурализмом.* Эта борьба характеризует и эпоху готики, и эпоху Ренессанса. В Средневековье в сознании людей существовало два почти не связанных между собой мира: идеальный (трансцендентный) и материальный, физический. В ренессансной Италии ранее, чем в других странах, возрастает духовная тенденция к воссоединению обоих миров. В этом процессе решающее значение имело становление художественного сознания. Благодаря длительной борьбе за независимое положение художника, завоеванию относительной свободы и персонализации творчества, искусство стало отражать не только абстрактные религиозные идеи, но и мир в его *целостности.*

Другой движущей силой «развития духа» является наука, объективирующая субъективные впечатления. Результатом самоопределения искусства и науки в эпоху Возрождения был дуализм сознания. Многие выдающиеся умы пытались его преодолеть и воссоединить разошедшиеся пути развития религиозного, научного и художественного мышления, например, мятущийся гений Леонардо да Винчи. Осознание независимости, самостоятельности творчества художника в эту эпоху и было воспринято современниками как «полное обновление искусства» (ренессанс). Художники стали искать не спиритуализации объективного (мира вещей), а объективации духовного – критериев красоты и совершенства. Отсюда – потребность обращения к античности. Самоопределение предмета и методов художественного творчества сопровождалось размежеванием видов искусства: постепенным отделением живописи и скульптуры от архитектуры.

Курс лекций Макса Дворжака в Венском университете охватывал период от творчества Джотто до смерти Микеланджело (т. е. с 1290-х годов до 1564 г.). Именно Микеланджело в исторической концепции Дворжака «занимает центральное место: он олицетворяет собой судьбу Возрождения, к нему ведут главные

пути предшествующего развития, его искусство знаменует грандиозную вершину эпохи, а затем и ее трагический финал»[28].

Самым известным учеником М. Дворжака в Венском университете был Отто Бенеш (1896–1964). С 1923 г. он работал в знаменитом венском музее графики Альбертина. После прихода к власти нацистов и присоединения Австрии в 1938 г. к фашистской Германии Бенеш эмигрировал во Францию, а затем в Англию. С 1940 г. работал в США. После войны вернулся в Австрию, в 1947–1961 гг. был директором музея Альбертина. В течение многих лет Отто Бенеш читал в Венском университете курс истории западноевропейского рисунка XIV–XVIII вв. Он составил полный каталог собрания рисунков музея Альбертина и полный свод рисунков Рембрандта в шести томах (1954–1957). Среди наиболее известных трудов Отто Бенеша и «Искусство Северного Возрождения» (1945; на русском языке появился в 1973 г.). Особенность духовного содержания эпохи Северного Возрождения в Германии и Нидерландах XVI в. О. Бенеш видел в гуманистической философии, идеологии Реформации и новой науке, при этом важнейшее значение имели вопросы религиозной морали.

Другим учеником и последователем М. Дворжака был венгерский ученый из Будапешта Шарль де Тольнай (1899–1981). В 1947–1960 гг. Тольнай опубликовал пятитомное исследование творчества Микеланджело. С 1905 г. кафедрой истории искусства Венского университета, сменив Ф. Викхоффа (руководил кафедрой с 1887 г.), заведовал Юлиус фон Шлоссер (1866–1938), еще один ученик Дворжака.

Шлоссер критиковал рационалистический и социологический подходы к истории искусства, а также «понятийный реализм» теории художественной воли А. Ригля. Во взглядах на искусство Шлоссер следовал идеям своего ровесника и друга Бенедетто Кроче (1866–1952), итальянского философа-гегельянца (мать Шлоссера была итальянкой). Согласно концепции Кроче, нет ничего реального кроме саморазвития духа, которое осуществляется на четырех последовательно связанных уровнях: 1) интуиции (эстетический уровень), 2) синтезе общего и индивидуального (логический уровень), 3) единичной воли (экономический уровень), 4) воли всеобщего (этический уровень). Искусство, в понимании Шлоссера, есть выражение *развития души.* Изучение искусства возможно двумя путями: как «поэзии», не подвластной методам позитивной науки и логическим понятиям, и исследованием «художественного языка» через внехудожественные категории, в частности, музыкальные аналогии. Отсюда – термин «арс нова», заимствованный из

истории музыки, который Ю. фон Шлоссер использовал для обозначения особенностей нидерландского искусства Северного Возрождения (лат. *ars nova* – новое искусство).

Шлоссер был директором Музея истории искусств в Вене, не отказываясь при этом от собственной концепции: рациональное объяснение искусства и построение его целостной истории невозможны, а любые оценки художественных феноменов носят исключительно субъективный характер.

Венскую школу, одну из важнейших в истории классического искусствознания, принято подразделять на две части. Первую венскую школу представляют профессора Венского университета Р. фон Айтельбергер, М. Таузинг, Ф. Викхофф, А. Ригль. Вторую – последователи А. Ригля и М. Дворжака: Х. Зедльмайр, Г. Кашниц-Вайнберг, О. Пехт, К. М. Свобода, Й. Стржиговски, Д. Фрей. Все они были приверженцами классической немецкой философии, прежде всего диалектики Г. В. Ф. Гегеля (поэтому их называют неогегельянцами). Жермен Базен в знаменитой книге «История истории искусства: от Вазари до наших дней» (1986) назвал деятельность второй венской школы «новой волной формализма». На ее основе сформировались немецко-австрийская школа гештальтпсихологии и европейский структурализм. Одним из результатов этого этапа развития историко-теоретической мысли стало убеждение в том, что художественное развитие можно описать не только называя хронологические границы исторических типов или повторяющиеся стадии (архаика, классика, упадок), но также в категориях *формообразования.*

Наиболее значительный вклад в формирование немецкой классической формальной школы искусствознания внес Генрих Вёльфлин (1864–1945), сын швейцарского филолога, выходца из Германии. Вёльфлин слушал лекции Я. Буркхардта в Базельском университете. В 1883–1886 гг. учился в университетах Мюнхена и Берлина. В Италии поддерживал дружеские отношения с членами «Римского кружка» (нем. *Römische Kreis):* философом Конрадом Фидлером (1841–1895), живописцем Хансом фон Маре (1837–1887) и скульптором Адольфом фон Гильдебрандом (1847–1921).

Маре и Фидлер, приехав в Италию в 1865 г., были поражены особенным «чувством формы», присущим старым итальянским мастерам. У них они учились ясности композиции и конструктивности «мышления формой». «Римские немцы» намеревались создать простую и ясную концепцию «мудрого видения», преодолеть распространенные в то время в немецком искусстве натурализм, салонность и академизм. В своих живописных произведениях Маре пытался отойти от «бездумного копирования действительности» и научиться выявлять

«пластическую определенность», структурную основу изображения. Художник стремился сделать главной темой своего творчества «само формообразование»[29].

Философ Конрад Фидлер рассматривал произведение изобразительного искусства в качестве феномена «чистой визуальности», автономной формальной структуры, не сводимой к иным формам мышления. В книгах «Об оценке произведений изобразительного искусства» (1876), «О происхождении художественной деятельности» (1887) немецкий философ утверждал самостоятельную природу изобразительного искусства, которое можно понять «только из зрения». Искусство, по концепции Фидлера, представляет собой «вторую реальность», результат независимой деятельности человеческого духа.

В 1893 г. была опубликована книга немецкого скульптора и теоретика, члена «римского кружка» Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», в которой с позиций профессионального скульптора дан анализ закономерностей формообразования в изобразительном искусстве (в том же году вышла книга А. Ригля «Проблемы стиля»). За свою книгу Гильдебранд получил степень доктора университета в Эрлангене (город близ Нюрнберга, Бавария). Многие художники штудировали эту книгу, переведенную на французский и английские языки. В ней они находили ответы на самые сложные проблемы собственного творчества. Вёльфлин написал на нее восторженную рецензию. Позднее Вёльфлин говорил, что «Гильдебранд научил его видеть», а его книга оказала воздействие «подобное живительному дождю, упавшему на иссушенную почву».

Гильдебранд выделял *«две установки зрения»,* составляющие основу творческого процесса художника:

• первая – осязательная, или «гаптическая» (от греч. *haptikos* – осязательный), основанная на рассмотрении предмета вблизи (нем. *nahsichting);*

• вторая – «далевая» (нем. *fernsichting),* основанная на рассмотрении предмета издали.

Развивая эту мысль немецкого скульптора и теоретика, А. Ригль утверждал, что древнегреческое искусство в целом следует гаптическому (осязательному) восприятию формы. Оно телесно, композиции древнегреческих храмов замкнуты. Древнеримское искусство, напротив, следует «далевой» зрительной установке, его произведения живописны и пространственны.

Сходную эстетическую теорию разрабатывал немецкий философ Теодор Липпс (1851–1914). В книге «Эстетическое созерцание и изобразительные искусства» (1905) Липпс

провозгласил основополагающей категорией искусства *«вчувствование»* (нем. *Einfühlung)* как «объективацию внутреннего мира» художника.

Концепция Вёльфлина, таким образом, формировалась в творческой атмосфере художников «Римского кружка», немецкой идеалистической философии и противостояла венской школе М. Дворжака. Значительное влияние на молодого Вёльфлина произвели лекции по философии, которые читал с 1882 г. в Берлинском университете Вильгельм Дильтей (1833–1911). Немецкий философ рассматривал историю исключительно как «философию духа», а свою концепцию именовал «эмпирической наукой о проявлениях духа». Соответственно, история искусства понималась им как история духовных состояний человека.

Вёльфлин и сам стремился с ранних лет трактовать историю изобразительного искусства «на философский лад». Будучи стипендиатом Немецкого археологического института в Риме (1887–1889), он написал книгу «Ренессанс и барокко» (1888). В то время Вёльфлину было всего двадцать четыре года. В 1893 г. Вёльфлин сменил Я. Буркхардта на кафедре истории искусства Базельского университета. Его не удовлетворяла классическая университетская «описательная история искусства», собственную концепцию Вёльфлин назвал *«систематической».* В 1901–1912 гг. Вёльфлин руководил кафедрой Берлинского университета. В декабре 1911 г. он прочитал в Берлинской Академии наук лекцию «Проблема стиля в изобразительном искусстве». С 1924 г. Вёльфлин жил и работал в Швейцарии, в Цюрихе.

В отличие от своих предшественников Вёльфлин рассматривал категории «ренессанс» и «барокко» как различные *психологические интерпретации стиля.* Таким образом, впервые в работах Вёльфлина стиль барокко, прежде всего в архитектуре, представал не чем-то чуждым и противоположным Ренессансу, а в качестве «психологической интерпретации ренессансных ордерных форм».

Вёльфлин называл себя «фанатиком зрения», он считал, как и К. Фидлер, что произведение искусства можно понять только «зрительно», через форму, обладающую собственной ценностью и «не сводимую ни к чему другому». Вёльфлин был убежден, что историк искусства обязан учиться особому, специальному способу зрительного восприятия, или «мышления формой», для чего необходимо изучать произведения изобразительного искусства «с карандашом в руках». Спустя многие годы, по признанию Ж. Базена, автора книги «История истории искусства» (1986), когда он по примеру Вёльфлина взял в руки карандаш, чтобы рисуя проанализировать сложную композицию произведения живописи,

этот «художественный жест» помог ему «сделать предельно ясным зрительное восприятие». Он понял «продуманную художником морфологию», имеющую «вполне ясное происхождение», в которой «не было ничего произвольного»[30].

Оригинальную концепцию стиля в изобразительном искусстве Вёльфлин последовательно развивал в книгах «Ренессанс и барокко» (1888), «Классическое искусство» (1899), «Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве» (1915). На основе наблюдений механизмов взаимодействия феноменов, определяемых классической оппозицией «ренессанс – барокко», Вёльфлин вывел *пять пар «основных понятий истории искусства»:*

1) линейность – живописность;

2) плоскость – глубина;

3) замкнутая форма – открытая форма (тектоничность и атектоничность);

4) множественность – единство (множественное единство и целостное единство);

5) ясность – неясность (безусловная и условная ясность)[31].

Левая часть «пар понятий» характеризует, по утверждению Вёльфлина, ранние стадии развития любого исторического типа искусства, а также искусство классицизма, правая – поздние стадии и искусство стиля барокко (Буркхардт в последнем случае использовал термин «рококо»). Многообразие переходных стадий развития стиля характеризуется взаимодействием всех пяти «пар понятий истории искусства».

Величайшая заслуга Вёльфлина состоит в том, что он ввел в искусствознание систему парных категорий, вынуждающих исследователя для характеристики частных явлений использовать производные нюансированные определения. Поэтому обвинения Вёльфлина в формализме и схематизме неубедительны. Сам Вёльфлин гордо провозгласил себя «формалистом», но на страницах книги «Классическое искусство» продемонстрировал великолепные примеры нюансированного стилевого анализа произведений изобразительного искусства.

Вёльфлина называли «Гегелем в истории искусства». Вёльфлин также выдвинул девиз: «История искусства без имен», подразумевая, что в основу его исторической концепции положены закономерности формообразования, а не биографии художников. Этот лозунг, как и следовало ожидать, вызвал шквал обвинений. Вёльфлин в оправдание подчеркивал «провокационный характер» этого выражения, заметив, что «неизвестно, где его подхватил».

Тем не менее в лице Г. Вёльфлина классическое

искусствознание обратилось непосредственно к изучению закономерностей формообразования, специфичных именно для изобразительного искусства. Как и в теории «художественной воли» А. Ригля, главным оказалось «визуальное прочтение» произведения как своеобразного «оптического феномена», а не его «литературный сценарий». Поэтому вёльфлиновская концепция легла в основу формирования новой науки – *психологии изобразительного искусства,* и трудов теоретиков *феноменологической школы.*

В 1929 г. австрийский историк искусства Ханс Зедльмайр (1896–1986) подготовил к изданию собрание сочинений Алоиза Ригля. К изданию Зедльмайр добавил предисловие «Квинтэссенция учения Ригля» (написано в 1927 г.), в котором раскритиковал формально-стилистический метод Вёльфлина и Ригля как «априорно подменяющий» непосредственное восприятие и переживание произведения искусства умозрительными схемами и классификациями. Согласно Зедльмайру, становление «истории искусства как науки» демонстрирует четыре фазы, или этапа.

Первый этап – это этап стилистической критики, накопления знаний о предмете, публикации и каталогизации памятников.

Второй этап характеризуется созданием «абстрактной теории стиля» и выработкой основных понятий истории искусства. Этот период охватывает примерно 1900-1920-е годы.

Третий этап – этап применения к искусствознанию методов структурного анализа художественных произведений.

Четвертый этап (начиная с 1950-х годов) отличает «взламывание» традиционной синхронистической (одномерно-линейной) истории искусства.

Структуралистский этап развития теоретического искусствознания предполагает изучение отдельных произведений искусства как «микрокосма в макрокосме» истории посредством введения «в аналитически-синтетическое описание произведения искусства вопросов ранга и ценности», осознания структурной необходимости произведения искусства. При таком методе произведение рассматривается целиком, а исследователь вынужден вместе с «формальной стороной» учитывать и его значение, «иконография обретает на данной стадии новый вес, превращаясь в иконологию»[32]. Восприятие отдельного произведения проверяется пониманием структуры события и его протекания. Далее автор уточняет: «Верно, что с помощью такого критерия предвосхищается знание о событии. Но это не опровергает сказанное. Это типичная форма движения науки к большему совершенству… Совершенное постижение отдельного

произведения и совершенное постижение соответствующего событийного целого взаимно обусловливают друг друга»[33].

Структурный анализ привлекал исследователей возможностью хотя бы отчасти придать искусствознанию характер точной науки, создать терминологический аппарат, сформулировать одинаково понимаемые всеми метод и способы исследования искусства. Однако со временем стало ясно, что произведение искусства представляет собой «открытую структуру», или «динамизм двоякого рода», необходимо включающего акт созидания и акт восприятия произведения зрителем. Оказалось, что «и в отдельном произведении искусства (по аналогии со структурой “большого мира”, без нарушения его единства и замкнутости) не все со всем одинаково прочно взаимосвязано, что существует ступенчатая градация взаимно противоположных зависимостей – значимо необходимого и относительно случайного. Возникают распространенные комплексы взаимозависимостей, которые не могут быть познаны при выведении из одного центрального структурного принципа»[34].

Четвертый этап развития искусствознания был назван *постструктуралистским.* Постструктуралисты развенчивали мнимую системность объекта исследования, в частности целостность, завершенность произведения искусства. Нарушения структурности считались важнейшими, а собственно система, если она вообще существует, представлялась значительной в том случае, когда она давала сбои или полностью разрушалась.

Количество фактов – произведений искусства и их противоречивых оценок – стремительно возрастает, а границы различных видов искусства расширяются и сливаются с иными формами деятельности человека. Поэтому мы больше доверяем не фактам и не их интерпретациям, а методам объяснения. Ныне мы можем утверждать, что знаем в общих чертах как «работает» наука. Следовательно, мы больше верим не специалисту, поражающему обилием информации, а ученому, который пользуется правильной методологией. Вероятно, и далее будет увеличиваться значение методов, а не знаний.

2.3. Проблемы атрибуции художественных произведений. Теория и практика знаточества

Еще в XVIII столетии в связи с расширением количества изучаемых памятников и произведений искусства, не имеющих подписей и дат (лат. *absque nota* – без пометы), особенно актуальной оказалась проблема атрибуции. Однако для этой работы не хватало объективных археологических данных и документальных исторических свидетельств. Французский аббат, философ, историк и дипломат Жан-Батист Дюбо (1670–1742) в 1719 г. опубликовал трактат «Критические рассуждения о поэзии и живописи», в котором писал: «Искусство определения создателя картины по манере письма – самое сомнительное из всех искусств после медицины»[35].

На первом этапе возникновения нового направления искусствознания лидировали англичане, рационалисты и заядлые путешественники, в основном дилетанты. Так, например, Джозеф Смит (1675–1770), английский банкир, коммерсант, издатель и коллекционер гравюр, с 1744 г. был британским консулом в Венеции. Приобретал произведения искусства для английских аристократов. Смит был поклонником живописи Каналетто, которому оказывал материальную поддержку, заказывая ему картины и офорты с видами знаменитых архитектурных памятников. Предположительно, именно он подсказал Джованни Баттиста Пиранези идею воспроизведения в офортах знаменитых сооружений Рима для продажи богатым английским путешественникам.

Джонатан Ричардсон (1665–1745), английский живописец-портретист и антиквар, в 1719 г. опубликовал эссе под названием «Знаток искусства: опыт о критике, относящейся к живописи», в котором сформулировал ряд принципов, позволяющих отличать оригинал от копии.

В заглавии этого труда впервые появился специальный термин *connaisseur* (фр.) – «знаток». Ричардсон впервые указал, что большинство открываемых в то время в раскопках античных статуй являются позднейшими репликами древнегреческих оригиналов. В трактате «Разъяснение некоторых статуй, рельефов, рисунков и картин в Италии» (1722) он, по словам Винкельмана, составил «список желаемого» для английских коллекционеров.

Английский архитектор сэр Джон Соун (1753–1837) в 1776–

1779 гг. был в Италии, затем вернулся в Лондон, проектировал и строил в неоклассическом стиле. В 1812 г. создал музей своего имени – Музей Соуна, где наряду с подлинными экспонировались копии и поддельные «античные» рельефы и статуи. Там же находился гипсовый слепок со статуи Аполлона Бельведерского, книги, картины, гравюры. У себя в поместье Соун построил руину «античного храма», будто бы случайно обнаруженную во время раскопок, а затем выдумал научную дискуссию об античном происхождении своей виллы. Музей Соуна в Лондоне в почти неизменном виде действует по настоящее время.

Английский живописец Уильям Хогарт (1697–1764) в своих картинах и гравюрах высмеивал коллекционеров-нуворишей, для которых приобретение картин – только повод продемонстрировать богатство и положение в обществе. Хогарту была известна работа Ричардсона «Знаток искусства». В дальнейшем понятия «знаток» (фр. *Connaisseur)* и «знаточество» (нем. *Kennerschaft)* обрели официальный статус. В Италии «знатоков», мастеров практической атрибуции (ит. *conosci-tori),* стали противопоставлять академическим ученым и «книжным» искусствоведам (ит. *professori)*.

Методика знаточеской атрибуции предполагает доскональное знание произведений искусства; как говорят специалисты, для этой работы необходимо иметь «большой зрительный опыт», огромное количество «насмотренных произведений» и хорошо «поставленный глаз». Такой опыт позволяет мгновенно схватывать суть, угадывать особенность индивидуальной манеры, почерка художника. *Интуитивный метод знаточеской атрибуции* предшествует рациональному изучению произведения искусства. «Суждение глаза» знатока и оценка качества произведения искусства требуют абстрагирования от субъективных вкусовых оценок, смысловой интерпретации (иконографического исследования) и иконологического анализа.

Первое впечатление всегда самое сильное и верное, все остальное требует проверки и обоснования, поэтому заключение знатока – выше всех критериев. Далее оно лишь уточняется специалистами путем последовательного приближения и сужения круга предположений с использованием разнообразных методик.

Лучшими знатоками всегда были сами художники, владеющие ремеслом, а также коллекционеры, антиквары и «музейщики». Художники часто посмеивались над «книжниками» и их ошибками. «Профессори» не оставались в долгу, называя мастеров интуитивной атрибуции дилетантами.

Методику «визуального анализа» произведения искусства вначале именовали «методом Морелли». Джованни Морелли

(1816–1891) – итальянский медик, ученик анатома, примкнув к карбонариям, борцам за освобождение Италии, взял псевдоним – анаграмму имени и фамилии, стилизовав ее под русскую: «Иван Лермольефф» (Ivan Lermolieff). Затем, увлекшись изучением искусства, он не стал, как принято, придавать значение композиции, правильности рисунка и приятности колорита. Он обращал внимание на мелкие, якобы ничего не значащие детали. Морелли был убежден, что рука мастера выдает себя в незначительных деталях, особенно в тех случаях, когда он пытается подражать другому, более знаменитому художнику или копировать его произведения. Так, подобно индивидуальному почерку, манеру живописца-портретиста во всех его произведениях можно отличить по повторяющимся из картины в картину рисунку крыльев носа, мочки уха, внутреннего уголка глаза или завитку волос.

С педантичностью анатома, не обращая внимания на насмешки ученых искусствоведов, Морелли коллекционировал такие детали[36]. Он сумел сделать самые важные атрибуции. Морелли атрибутировал «Донну Велату» Рафаэля Санти, картины Лоренцо Лотто, Пальмы Веккьо, Корреджо. Пользуясь разработанным им методом, Морелли установил авторство знаменитой «Спящей Венеры» из Дрезденской картинной галереи, принадлежащей кисти выдающегося венецианского живописца Джорджоне. Ранее картину считали копией несохранившегося произведения Тициана.

Морелли называли дилетантом и пытались доказать, что его метод возможен лишь в теории. Но у него оказались последователи. Итальянскому мастеру атрибуций Федерико Дзери (1921–1998) принадлежит крылатая фраза: «Побеждает тот, у кого больше фотографий». Знаток должен обладать эрудицией и «насмотренным материалом», следовательно, иметь под рукой архив и картотеку зарисовок и фотографий.

Схема *методики знаточеской атрибуции* такова. Фотографию произведения неизвестного автора помещают среди других, уже атрибутированных, а затем «тасуют» карточки до тех пор, пока искомое не «ляжет» органично в выстроенный зрительный ряд. После этого знаток делает заключение. Далее остается его проверить иными методами либо опровергнуть. Но даже ошибка знатока имеет важные последствия: она сигнализирует о неподлинности или нехарактерности произведения для творчества того или иного мастера, эпохи, школы. Знатоки всю жизнь накапливают «зрительный опыт», просматривают бесчисленное количество произведений, чтобы «держать глаз».

Знаток как бы настраивается на «волну» индивидуального

творчества мастера, подобно музыканту-исполнителю мысленно повторяя выполнение. В нужный момент возникает искомый «гармонический резонанс», свидетельствующий о единственно правильном решении. Если же он не появляется, то предположение следует считать неверным. Основными инструментами знаточества метода называют интуицию и *«вчувствование»* (нем. *Einfühlung)*.

Известными знатоками были англичанин Джозеф Кроу (1825–1896), итальянец Джованни Баттиста Кавальказелле (1819–1897), а также специалист по истории немецкой и нидерландской живописи Густав Фридрих фон Вааген (1794–1868). В 1830 г. Вааген стал первым директором Старого музея в Берлине. В 1860 и 1861 гг. по приглашению российского императора Александра II Г. Ф. фон Вааген приезжал в Петербург для систематизации картин собрания Императорского Эрмитажа. В 1864 г. он опубликовал книгу о собрании живописи Эрмитажа в Санкт-Петербурге[37].

Мастером знаточеской атрибуции был продолжатель Ваагена, создатель «Острова музеев» в Берлине, Вильгельм фон Боде (1845–1929), ученик Карла Эдуарда фон Липгарта (1808–1891), шведа из Лифляндии[38], доктора медицины, коллекционера и историка искусства. Сын Карла Липгарта – Эрнст Фридрих (Эрнест Карлович) Липгарт (1847–1932), живописец, гравер и историк искусства, с 1886 г. работал в Петербурге. В 1906–1929 гг. был хранителем Картинной галереи Эрмитажа.

В 1872 и 1882 гг. фон Боде также приезжал в Петербург для изучения собрания голландской живописи. По его инициативе в 1897–1904 гг. на основе Старого музея в центре Берлина, на «Острове музеев» (Museumsinsel), был создан Кайзер Фридрих Музеум, объединивший Египетский музей, коллекцию папирусов, Скульптурное собрание, Картинную галерею, Музей древней истории и Нумизматический кабинет. В 1905–1929 гг. фон Боде был генеральным директором Берлинских музеев. С 1956 г. созданный фон Боде объединенный музей в Берлине носит его имя (Bodemuseum). Фон Боде был сторонником «методологического минимализма»: строгой локализации памятника по месту и времени создания. Всяческого рода обобщения признаков школы и стиля Боде считал излишними и даже вредными. За пуризм и жесткость характера Боде прозвали «Бисмарком музейного дела».

Выдающимися знатоками были Абрахам Бредиус (1855–1946), Корнелис Хофштеде де Гроот (1863–1930), парижский маршан и антиквар Жорж Вильденштейн (1892–1963). Ученик и последователь фон Боде, историк искусства Макс Фридлендер

(1867–1958) в 1929 г. после кончины фон Боде стал директором Берлинских музеев. Концепцию знаточества Фридлендер обстоятельно изложил в книгах «Знаток искусства» («Der Kunstkenner», 1919), «Подлинник и подделка: из опыта знатока» («Echt und unecht: Aus den Erfahrungen des Kunstkenners», 1929), «Об искусстве и знаточестве» («Von Kunst und Kennerschaft», 1946) [39].

Фридлендер разграничил профессии историка искусства и знатока. Историк обязан оставаться беспристрастным наблюдателем. Ему не дозволены эмоциональное восприятие, фантазирование, мысленное перевоплощение в личность творца. Для знатока, напротив, главными являются интуиция, догадка, чутье, верный глаз и психологический такт. Знаток должен быть пристрастным и субъективным в оценках. Фридлендер писал об этом так: «Академисты входят в музей с идеями, знатоки искусства покидают его с идеями. Академисты ищут то, что они предполагают найти, знатоки искусства находят нечто, о чем они не знали ранее»[40]. Фридлендер впервые ввел в искусствоведческую науку понятие *интуиции* и возвел ее на уровень творческого метода. С тех пор это направление в искусствознании именуют *«антивенским»* (имея в виду рационализм академической немецко-австрийской школы).

Шуточный девиз знатоков гласит: «Несмотря на подпись, вещь подлинная». Фридлендер убедительно писал о том, что даже в тех случаях, когда эксперт располагает документами, подтверждающими, будто такой-то художник в таком-то году выполнил такое-то произведение и получил за него плату, это совсем не означает, что так и было на самом деле. Художник мог в последнюю минуту отказаться, нарушить договор, передать работу другому или отдать ее своим ученикам. В письменных свидетельствах это, как правило, не отражается.

У истории искусства есть две теневые стороны: история утрат и история обмана. Во все времена составляли фальшивые документы, на мастерски выполненные копии ставили фальшивые подписи, «старили» холст и наводили поддельные кракелюры, бронзу покрывали искусственной патиной, на фарфоровые изделия наносили поддельные марки, на ювелирные изделия – чужие клейма. В этих случаях работа знатока незаменима.

Наибольшую славу в атрибуционной работе стяжал Бернар Бернсон (1865–1959). Он родился в Литве, на территории Российской империи, в еврейской семье. В 1875 г. его родители эмигрировали в США. Б. Бернсон окончил Гарвардский университет, в 1887–1888 гг. работал в Париже, затем уехал в

Рим, где познакомился с Дж. Морелли и Дж. Б. Кавальказелле. В 1894 г. выпустил книгу «Начала знаточества» («Rudiments of Connoisseurship»). В 1894–1907 гг. Бернсон работал над своим главным трудом – «Итальянские живописцы Ренессанса»[41].

Бернар Бернсон, по его собственным словам, «исколесил на велосипеде всю Италию» и изучил огромное количество не атрибутированных в то время произведений живописи. Большая часть из них – алтарные картины, которые художники по традиции не подписывали и не датировали. В итоге Бернсон создал так называемые индексы: списки атрибутированных им картин, разделенных по школам.

Критерием классификации для Бернсона стало *«качество формы»,* определяемое *«осязательной ценностью»* (англ. *tactile value)*. Тактильное, или осязательное, качество формы раскрывает особенное отношение художника к концептуальному пространству: объемных качеств изобразительной формы к плоскости холста или листа бумаги, объема скульптуры к окружающей среде. Эти свойства преобразуются в *«ретинальные впечатления»* (т. е. зрительные, образующиеся на сетчатке глаза; лат. *retina* – сетчатка). Зрительные качества послужили Бернсону и его последователям основой различения произведений классической итальянской живописи по школам.

Художники флорентийской школы всегда отличались наибольшей «осязательной ценностью» формы. В их картинах объемы как бы выступают из плоскости, а живопись выглядит слегка подкрашенным рисунком с мощной светотеневой «лепкой» формы. Венецианцы, напротив, склонны к живописности, ведущей к некоторой уплощенности фигур, размытости контуров, что вполне восполняется стихией цвета. Произведения художников ломбардской и сьенской школ отличаются жесткой графичностью, римляне гармонично сочетают все качества. Свой метод Бернсон назвал *«критическим формализмом»*.

Разбогатев на удачных атрибуциях для частных коллекционеров и музеев, Бернсон приобрел в окрестностях Флоренции, в городке Фьезоле, виллу Татти, завещав ее Гарвардскому университету с тем, чтобы студенты разных стран имели возможность изучать классическое искусство Италии.

Выдающимся итальянским знатоком классического искусства, творчески переработавшим метод Морелли, был Адольфо Вентури (1856–1941). Сын скульптора из г. Модены, с 1890 г. он преподавал в римском университете Сапиэнца, с 1898 г. редактировал журнал «Искусство» («LArte»). Вентури – автор знаменитой двадцатипятитомной (в одиннадцати выпусках) «Истории итальянского искусства» («Storia dell’arte italiana», 1901–

1940). Его сын Лионелло Вентури (18851961) – также выдающийся историк искусства.

Учеником и последователем Адольфо Вентури считается итальянский историк искусства Роберто Лонги (1890–1970). Он не принял метод атрибуции Бернара Бернсона и даже отказался от начатого перевода на итальянский язык книги Бернсона «Итальянские живописцы Ренессанса». Лонги фактически открыл феррарскую школу живописи, проанализировав особенности стиля местных живописцев, но полагал в основу собственного метода *«литературный стиль»* описания памятника в качестве эквивалента *живописному стилю.*

В России сторонниками метода знаточеской атрибуции были Борис Робертович Виппер (1888–1967), в 1912–1914 гг. он слушал в Мюнхенском университете лекции Вёльфлина, и Виктор Никитич Лазарев (1897–1976). Лазарев, окончив в 1920 г. историко-филологический факультет Московского университета, работал в европейских музеях. Именно Лазарев первым в отечественной историографии сформулировал основные принципы знаточеской работы:

• влечение к непосредственному общению с произведением искусства;

• врожденное и отчасти воспитываемое чувство качества;

• абсолютная зрительная память;

• художническое чутье, способность к сопереживанию акту творчества;

• вживание в творческий метод мастера;

• по возможности доскональное знание материала;

• большой зрительный опыт, постоянные путешествия, «насматривание» подлинников[42].

Выдающимися знатоками были русские художники объединения «Мир искусства», а также сотрудники журнала «Старые годы», издававшегося в Петербурге в 1909–1917 гг.: А. Н. Бенуа, П. П. Вейнер, Н. Н. Врангель, С. Н. Тройницкий. Блестящим мастером атрибуции почитали коллекционера и с 1886 г. хранителя Картинной галереи Эрмитажа Андрея Ивановича Сомова (1830–1909), отца знаменитого художника Константина Сомова. Большая часть статей о западноевропейском искусстве в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона написана Сомовым-старшим.

В отношении практической работы знатоков характерен эпизод, рассказанный коллекционером Соломоном Абрамовичем Шустером (1934–1995) со слов другого собирателя – Г. Блоха, к которому однажды зашел Александр Николаевич Бенуа (1870–1960), один из самых авторитетных и опытных знатоков, чтобы

атрибутировать неизвестную картину. Бенуа, посмотрев картину, сказал: «Странно. Француз, а руки как у Ван Дейка»[43]. Впоследствии выяснилось, что картину написал французский живописец Жан-Батист Сантерр (1651–1717). Этот живописец работал в Париже, но под влиянием фламандского живописца Антониса Ван Дейка, в портретных работах которого всегда особенно выразительно написаны руки.

Другой случай, показательный для практики знаточеской атрибуции, связан с деятельностью художника-пейзажиста, знатока живописи и коллекционера древнерусских икон Ильи Семеновича Остроухова (1858–1929). Художник Остроухов был выдающимся мастером «интуитивной атрибуции», как правило, подтверждавшейся. По воспоминаниям А. М. Эфроса, к Остроухову на экспертизу «шла вся Москва». Сам художник любил повторять: «Пусть искусствоведы представят мне хоть кипу документов в подтверждение своей атрибуции – если я вижу, что это не Рембрандт, значит, это не Рембрандт!». Остроухов делал тончайшие наблюдения, доверяясь собственному чутью художника, а про то, что не любил, говорил просто: «Дрянь». Но однажды судьба сыграла с ним злую шутку. Коллекционер Дмитрий Иванович Щукин, один из трех братьев – московских собирателей живописи, показал Остроухову купленную по случаю небольшую картину. Знаток посмотрел и бросил свое обычное «чепуха и дрянь». Щукин картину продал, а потом оказалось, что это было неизвестное тогда творение Яна Вермера Делфтского, произведений которого до сих пор нет в России. «А теперь “Аллегория” Вермера, – писал Эфрос, – висит в Гаагском музее, утвержденная в своем великом звании… Останься она у нас – это был бы единственный Вермер русских музеев»[44].

И. С. Остроухов так и не признал свою ошибку. Для Остроухова, чутьем живописца распознававшего манеру любимых художников, предложенная картина была очевидно не подлинной, поскольку не соответствовала, по его мнению, стилю и манере замечательного голландца. Отвергнутую Остроуховым картину купил Абрахам Бредиус (1855–1946), выдающийся голландский искусствовед, коллекционер и мастер атрибуций. В 1889–1909 гг. Бредиус был директором музея Морицхёйс в Гааге. Ныне «Аллегория веры» Вермера (около 1672 г.) хранится в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Это единственная картина голландского художника на тему христианских аллегорий, отчасти поэтому ее атрибуция вызвала затруднения.

Однако и с великим Бредиусом случился конфуз. Голландский живописец Хан Ван Меегерен (1889–1947), не признанный академическими художниками и критиками, желая

прославиться, решил всем отомстить. Взяв за основу картину XVII в., смыв старую живопись, он написал композицию «Христос в Эммаусе», на которую навел искусственные кракелюры и «вековую грязь». Эту картину сам Бредиус в 1937 г. после долгого изучения признал работой Вермера. Бредиус почему-то был убежден в существовании еще не открытых картин Вермера на библейские сюжеты, хотя художник в основном изображал камерные сценки и портреты, чем и прославился в истории искусства. И вот наконец долгожданное открытие!.. Предвзятость мышления историка искусства, как видим, взяла верх над чутьем знатока.

Меегерен сначала хотел признаться в обмане и тем самым доказать всем, что он тоже выдающийся мастер, но затем материальный соблазн взял верх и он стал продавать все новые картины, якобы написанные Вермером. Попался он на том, что в годы оккупации картину «Христос и грешница» продал через посредников Г. Герингу. В 1945 г. Меегерен был предан суду за сотрудничество с фашистами. Ему грозило пожизненное заключение. Тогда художник признался в обмане. Вначале Меегерену никто не поверил, и он был вынужден в ходе следственного эксперимента написать еще одного «Вермера» – под присмотром полицейских и шести свидетелей. Меегерен был осужден всего на год тюрьмы, но месяц спустя скончался в заключении от инфаркта. Годом раньше ушел из жизни Абрахам Бредиус. Ныне, сравнивая оригиналы и подделки, трудно поверить, что очевидно слабое художественное качество последних могло кого-то обмануть.

Существует множество примеров расхождения художественного качества произведения искусства и искусствоведческой экспертизы, основанной на фактах и документах. Одна из проблем так называемой *стилистической критики* произведения искусства заключается в отделении автохтонных элементов манеры и техники художника от вторичных и случайных. Именно это позволяет различать оригинал и копию, авторское повторение и подделку, сделанную рукой менее талантливого мастера, зрелую манеру художника и манеру более ранних и нетипичных для его творчества произведений, работу мастера и произведения его учеников и подражателей, первичное состояние и позднейшие правки, дополнения и искажения, правку мастера в работах учеников.

В собрании Московского музея изобразительных искусств экспонируется картина Рембрандта «Христос, изгоняющий торгующих из храма» (1626). Она относится к раннему периоду творчества художника (в то время ему было двадцать лет),

поэтому художественное качество картины не соответствует нашим знаниям и представлениям о манере и стиле великого живописца. Живопись Рембрандта старательна и неумела, композиция посредственна. Даже неспециалисту ясно, что картина «нерембрандтовская». Однако на табличке в музее значится Рембрандт. Без специального комментария, крайне необходимого для любителей, а не знатоков, эта картина может вызвать недоумение и в конечном итоге разочарование: «И это великий Рембрандт?». Что может быть вреднее такого впечатления для посетителя музея!

Пример еще одной неудовлетворительной атрибуции – картина «Бегство в Египет» (1507), экспонируемая в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге и приписываемая Тициану (1490–1576). Ранее ее считали произведением ученика великого венецианца Париса Бордоне (1500–1571). В 1507 г. Тициан также работал помощником в мастерской Джорджоне. Картину «Бегство в Египет» реставрировали 13 лет (1999–2012).

Как выяснилось, у нее был утрачен верхний красочный слой и изменен формат. Однако и в отреставрированном виде графичная манера письма этого произведения не согласуется с характерными признаками зрелого искусства венецианской школы и зрелой манеры самого Тициана. Поэтому данная атрибуция, даже если она доказательна, является неудовлетворительной. Как минимум, ее следовало бы снабдить подробной аннотацией, но в музейной экспозиции это делать не принято. В специальных каталогах вопрос качества также не проясняется. Неподготовленный зритель в отсутствие специальной аннотации или устных объяснений специалиста попадает в затруднительную ситуацию. Непонимание может вызвать разочарование и недоверие. Второй раз такой зритель в музей уже не придет. Единственный выход в подобных ситуациях – хранение спорных произведений в запасниках, но к нему прибегают не всегда.

К сожалению, не так уж редко художественное качество экпони-руемых полотен расходится с фактологической атрибуцией. Искусствоведческая экспертиза, основанная на документах или косвенных свидетельствах, также оказывается ненадежной. По утверждению И. В. Линник, многие, даже самые известные произведения, например картина «Спящая Венера» Джорджоне, меняли атрибуцию до семидесяти раз[45].

Многие старые мастера, имея по обыкновению большое количество учеников и не справляясь с обилием заказов, лишь начинали работать над картиной, а затем отдавали ее ученикам. В завершение мастер «проходил кистью» наиболее ответственные

детали и ставил свою подпись. В этом не видели ничего зазорного, поскольку подпись в стародавние времена означала прежде всего право владельца мастерской на произведение как товар. Лишь в отдельных случаях в договорах специально оговаривалось выполнение всего произведения лично мастером.

С помощью учеников работали Рафаэль, Рембрандт, Рубенс, создатели самых прославленных картин в истории классического искусства. В мастерской Питера Пауля Рубенса в Антверпене, которую называли «фабрикой по производству картин», в 1610-1630-х годах работали не просто ученики, а выдающиеся мастера – Антонис Ван Дейк, Франс Снейдерс, Ян Брейгель Старший «Бархатный». Спрашивается: сколько в самых знаменитых картинах сделано самим Рафаэлем, Леонардо да Винчи, Рембрандтом или Рубенсом? Документы об этом ничего не говорят, подпись и дата в данном случае также не помогут. Определение авторского качества составляет предмет стилистической критики произведения искусства. Знатоку достаточно простого зрительного сравнения. К примеру, в Мюнхене сотрудники Старой Пинакотеки поступили корректно, отметив в этикетаже под полотнами Рубенса вторую фамилию сотрудника его мастерской Яна Брейгеля «Бархатного», писавшего в картинах Рубенса цветочные гирлянды или пейзажный фон. Это существенно, поскольку мы отчетливо видим в подобных произведениях сотрудничество двух разных художников.

Ныне нам хорошо известно, что многие произведения выдающихся мастеров эпохи Возрождения по разным причинам оставались незаконченными либо претерпевали искажения от времени. Их владельцы нанимали посредственных живописцев (это было дешевле), чтобы они «подновили», сделали красочнее и эффектнее постаревшую картину. Авторского права или научной методики реставрации картин в XVI–XVIII вв. не существовало. Поэтому можно утверждать, что практически все картины старых мастеров достались нам в искаженном виде.

Споры о качестве живописи не раз возникали и по поводу эрмитажной «Данаи» Тициана. Многие считают ее слабым повторением оригинала, написанного для герцога Оттавио Фарнезе в 1545 г. (находится в музее Каподимонте в Неаполе), и авторского повторения картины, созданного для испанского короля Филиппа II в 1554 г. (музей Прадо в Мадриде). Повторение могло быть сделано учениками Тициана – слишком слаб рисунок и явственны огрехи в композиции.

Подобным же образом Тициан многократно варьировал композиционный тип «Лежащей Венеры», выработанный еще в годы совместной работы с Джорджоне (1507–1510). Во времена,

когда не существовало фоторепродукций, а репродукционная гравюра не давала полного впечатления о живописном оригинале, художники часто повторяли удавшиеся им композиции по заказам влиятельных лиц. При этом они специально вводили небольшие изменения, дабы не обесценивать прототип. Подобные *авторские репликации* по аналогии с музыкальным искусством можно назвать «темой с вариациями». Например, известно шесть тициановских вариаций только на одну композицию «Венера и органист». Однако анализ качества авторских повторений одной композиции – сравнительно легкая задача по сравнению с рассмотрением вариаций композиций разных художников на один сюжет. В таком исследовании простой сравнительный анализ пересекается с историко-культурным и иконографическим.

Еще одна проблема – особенности индивидуальной манеры и авторской техники, их эволюция на протяжении творческой жизни мастера. Произведения художника раннего периода, как правило, значительно отличаются от произведений среднего и позднего периодов.

А. Н. Бенуа восторженно отзывался о позднем произведении Тициана, картине «Святой Себастьян», находящейся в собрании петербургского Эрмитажа: «Тициана иногда называют предшественником Рембрандта и в равной степени предтечей импрессионизма XIX века… Действительно, здесь живопись в том смысле, как она понималась во всей остальной истории искусства, исчезла и заменена чем-то другим. Вернее, здесь живопись только и стала живописью, чем-то самодовлеющим. Исчезли грани рисунка, исчез деспотизм композиции, исчезли даже краски, их переливы и игра. Один цвет – черный – создает весь красочный эффект. Но это отнюдь не свидетельствует об упадке сил постаревшего Тициана, а скорее о высшей точке его развития как живописца, как мастера кисти. Черная краска у “Тициана старца” не скучная безжизненная темнота “болонцев”, а какой-то первичный элемент, какое-то волшебное творческое средство»[46]. Какая блестящая стилевая атрибуция от выдающегося художника, писателя и знатока! Бенуа безусловно прав, хотя нас все же удивляют странный рисунок и «рыхлость формы» в этой картине. Но дело в том, что описанные знатоком качества типичны для «позднего Тициана».

Эволюция творческого метода мастера от строгой формы к более живописной закономерна и отражает общие тенденции развития искусства позднего итальянского Возрождения к маньеризму и барокко и более всего венецианской школы живописи. В данном случае большое отражается в малом.

Онтогенез (индивидуальное развитие) повторяет филогенез (развитие рода). Однако эта тема относится к формообразующим закономерностям возникновения и развития художественного стиля.

В отношении старинной живописи существует и так называемая *«проблема старого лака»* (фр. *vieux vernis)*. Картины, написанные масляными красками, покрывали прозрачным лаком для большей сохранности и яркости цвета. Обычно это делали сами художники перед предъявлением произведения заказчику или публике. Накануне открытия выставки художники в присутствии избранных гостей покрывали лаком картины непосредственно в выставочном помещении. Отсюда слово «вернисаж» (фр. *vernissage* – лакировка, от *vernis* – лак).

Покрывные лаки приготовляют из мягких смол на скипидаре, однако со временем они темнеют и теряют прозрачность. Поэтому их периодически обновляют. Лак, которым в конце XIX в. были покрыты картины Императорского Эрмитажа, оказался неудачным. Он сильно почернел. Поэтому и живопись старых мастеров представляется в обыденном сознании темно-коричневой, что не соответствует действительности. В этом можно убедиться, посмотрев произведения Тициана, Эль Греко, Рембрандта в западноевропейских музеях. Снятие старого потемневшего лака «принадлежит к операциям весьма деликатным, они всегда сопряжены с опасностью порчи произведения»[47]. Старые мастера писали *лессировками,* накладывая прозрачные краски слой за слоем, и последний лессировочный слой был самым тонким, он придавал особенные нюансы тепло-холодным отношениям цвета. В 1969–1971 гг. в петербургском Эрмитаже была проведена тщательная реставрация сильно потемневшей картины Джорджоне «Юдифь» (ок. 1504 г.). Выяснилось, что неоднократные записи, производившиеся за долгую жизнь картины, затронули верхние лессировочные слои, и теперь после их удаления живопись выглядит выбеленной. Во многих случаях результаты такой реставрации оцениваются специалистами неоднозначно.

Стилистическая критика художественного качества формы необходима и в отношении скульптуры, прежде всего античной. Так, например, большая часть произведений античной скульптуры поступала в Императорский Эрмитаж в Санкт-Петербурге в середине и второй половине XIX в., когда лучшие и немногочисленные оригиналы уже находились в крупных западноевропейских собраниях.

Исключение составляет «Венера Таврическая», найденная в 1719 г. в окрестностях Рима, без рук, отбитую голову скульптуры

откопали рядом. При посредничестве Ю. И. Кологривова статую удалось заполучить из коллекции кардинала Альбани для русского царя Петра I в обмен на мощи св. Бригитты Шведской (мощи добыть не удалось). Статуя, скорее всего, восходит к прославленному греческому оригиналу Афродиты Книдской работы Праксителя (после 366 г. до н. э.) либо к позднейшему типу «Венеры Целомудренной» (лат. *Venus Pudica)* – изображению богини перед купанием, прикрывающей одной рукой лоно, другой – грудь. Ранее петербургская Венера хранилась в Таврическом дворце, отсюда – ее название.

По нюансам пластики, ясности, цельности силуэта и пропорций, хотя и маньеристичных, отнюдь не классических, «Венера Таврическая» может быть отнесена к лучшим созданиям неоаттической школы в Италии. В этом нетрудно убедиться, окинув взглядом экспозицию античной скульптуры в зале Эрмитажа, где находится Венера. Она «на голову выше» всех остальных произведений. Тем не менее это поздняя, вероятно, римская работа II в. н. э., времени упадка некогда великого античного искусства.

Не случайно о датировке статуи до настоящего времени ведутся споры. Расходятся и мнения знатоков о непосредственном иконографическом источнике: слишком много факторов и влияний пересекаются в поздних репликах оригиналов. Поэтому в отношении этого и многих других шедевров в последние годы принимаются *«широкие датировки».*

Стилевое качество «Венеры Таврической» проясняется в сравнении с иконографическими аналогами. Как и предыдущих случаях, основной метод знаточеской атрибуции – сравнительный зрительный ряд – дает исчерпывающее представление об исторической эволюции стиля.

Вопросы для самоконтроля

1. Кто ввел в научный оборот термин «Возрождение»?
2. Как называется самая знаменитая книга Я. Буркхардта?
3. Перечислите пары «основных понятий истории искусств» в формулировке Г. Вёльфлина.
4. Охарактеризуйте основные положения теории А. Ригля.
5. В каком году была опубликована книга И. Винкельмана «История искусства древности» и каково ее историческое значение?
6. Что означает высказывание Дж. Вазари «Природа – образец, а древние – школа»?
7. Кратко охарактеризуйте по Х. Зедльмайру четыре этапа развития искусствознания.
8. Назовите основных представителей швейцарско-австрийско-немецкой школы классического искусствознания.
9. Поясните суждение А. Варбурга: «Изучение искусства начинается там, где кончаются атрибуции и датировки».
10. На каких принципах основываются методы знаточеской атрибуции произведений искусства?
11. Приведите имена наиболее известных российских и западноевропейских «знатоков»?

Литература для самостоятельной работы

1. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., 1934.

2. *Вёльфлин Г.* Истолкование искусства. М., 1922.

3. *Вёльфлин Г.* Классическое искусство: введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1997.

4. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и Барокко. СПб., 2004.

5. *Виппер Б. Р., Ливанова Т. Н.* История европейского искусствознания. От Античности до конца XVIII века. М., 1963.

6. *Гращенков В. Н.* История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005.

7. *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб., 2001.

8. *Панофский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999.

Глава третья
Эстетика, философия искусства, социология искусства, психология искусства и теория формообразования

3.1. Эстетика и философия искусства как общая методология искусствознания

Философия – это наука о всеобщем. Следовательно, философские размышления об искусстве призваны выявлять исходные основания искусствознания. Философия искусства является частью философии культуры. Поэтому она занимает важное место между философским постижением мира, эстетикой как разделом философской науки о ценностных отношениях к миру и собственно искусствознанием.

Эстетика как «всеобщая наука об искусстве» передает искусствознанию исследовательский опыт разных наук[48]. Тем не менее философию искусства и эстетику часто отождествляют. В иных случаях эстетику считают теоретической основой философии искусства. Тогда под философией искусства понимают методологию теории искусства. Действительно, теорий искусства существует множество, а философия искусства одна.

Философия искусства исследует сущность и смысл художественного творчества на основе данных истории, учитывая при этом место и функции искусства внутри культуры, ее истории и морфологии. В то же время философия искусства – желаемое вторичное, а не действительное, поскольку единственная реальность искусства – само искусство, т. е. творческая практика. Любой текст, написанный философом, представляет собой рефлексию по поводу реальности, прозрения которой уже осуществил художник. Отсюда – спекулятивный характер знаний об искусстве. Д. Прециози назвал искусствознание «застенчивой наукой» (англ. *coyscience)*[49]. Следствие – ироничный «анаморфический» взгляд, когда искусствовед якобы надзирает за изобразительным искусством. Можно выстроить множество теоретических концепций художественного творчества: психологических, семиотических, символических и даже абсурдистских, но должна быть некая общая основа, исходя из которой можно ответить на вопрос, что такое искусство.

Философия искусства исследует *сущность* и *смысл* художественного творчества на основе данных истории, учитывая при этом место и функции искусства внутри культуры, в ее истории и морфологии. В такой интерпретации философию искусства подразделяют на две части:

1) изучение отношений искусства к этике, религии, метафизике и социальной действительности;

2) изучение внутреннего строения (собственно морфологии

искусства), структуры и функций художественного творчества, а также процессов художественной коммуникации.

В западноевропейской традиции для обозначения целостного знания об искусстве используют немецкое слово *Kunstwissenschaft (знание искусства)*. Этот термин подразумевает широкий круг вопросов, слагающихся в некое эклектичное целое. Предтечей философского знания об искусстве называют итальянского философа Джамбаттисту Вико (1668–1744). Он был родом из Неаполя, в 1725 г. опубликовал книгу «Основания новой науки об общей природе наций», в которой, в частности, изложил «философию истории культуры».

Классическое знание об искусстве изначально формировалось на кафедрах историко-филологических факультетов западноевропейских университетов трудами философов и историков. При этом ни история, ни теория искусства еще не выделялись в отдельные дисциплины. Основателем философии искусства принято считать выдающегося немецкого философа Фридриха Вильгельма Шеллинга (17751854). С 1798 г. он был профессором Йенского университета. Позднее Шеллинг читал лекции в Вюрцбурге, Мюнхене, Эрлангене и Берлине. Курс лекций под названием «Философия искусства» создан Шеллингом в период 1802–1809 гг., но опубликован только после его смерти в 1859 г.

Согласно «философии тождества» Ф. В. Шеллинга противоположности объекта и субъекта, действительного и реального, природы и духа устраняются в Абсолюте, представляющем собой тождество идеального и реального. Абсолют непознаваем, но ощущается в интеллектуальном созерцании средствами философии и искусства, которые в этом отношении являются равноправными. Окончательное завершение деятельность духа (субъекта) находит в искусстве.

Главный парадокс искусства, по Шеллингу, заключается в том, что художник начинает свою деятельность подобно ремесленнику, но ее результат не подлежит рациональному объяснению. В нем достигается тождество сознательного и бессознательного уже после того, как оно было достигнуто в природе. Задачей философии искусства является исследование реального (содержащегося в искусстве) в идеальном. Такой процесс Шеллинг назвал *конструированием.* Он писал: «Тот, кто не поднимается до идеи целого, совершенно не способен судить ни об одном произведении искусства»[50]. Немецкий философ утверждал: «Под наукой об искусстве можно понимать, во-первых, историческое конструирование искусства. Если брать ее в таком смысле, то ее внешним условием неизбежно будет

непосредственное созерцание наличных памятников. Так как последнее общедоступно, то… наука об искусстве определенно причисляется к предметам академического преподавания», далее он уточнял: «Университеты – не школы для обучения искусствам. еще менее может преподаваться в них наука об искусстве с практической или технической целью». Поэтому и остается лишь умозрительная наука, «имеющая целью не эмпирическое, а интеллектуальное созерцание искусства». Философия искусства есть «изображение в идеальном реального, содержащегося в искусстве»[51].

Многие трактаты по эстетике того времени, по остроумному замечанию Шеллинга, представляли собой «своего рода рецепты или поваренные книги». Далее Шеллинг писал: «Научного и философского искусствоведения (Kunstlehre) пока вообще не существует; существуют в лучшем случае отдельные фрагменты такового, да и они еще мало осмыслены и могут быть поняты только в связи с целым. До Канта все искусствоведение в Германии было простым отпрыском баумгартеновской эстетики; само слово было впервые употреблено Баумгартеном»[52]. Появление термина «эстетика» действительно связано с именем Александра Готлиба Баумгартена (1794–1862), немецкого философа, профессора философии университета во Франкфурте-на-Одере. Книга Баумгартена «Aesthetica» издавалась в 1750–1758 гг. Его «Метафизику» (1739) Иммануил Кант (1724–1804) положил в основу собственных лекций в университете Кёнигсберга. Поэтому Баумгартена справедливо почитают не только «отцом термина», но и основателем эстетики как самостоятельной университетской дисциплины.

Собственно эстетику на раннем этапе ее развития подразделяли на три части:

1) философия искусства, или «артистическая» часть» (нем. *artistisch);*

2) учение о чувственно воспринимаемом (нем. *aisthetisch);*

3) учение о прекрасном (нем. *kallistisch).*

Все три части, или раздела, эстетической науки взаимосвязаны. Поэтому уже в теории Баумгартена совершенное чувственное познание прекрасно, а красота является ведущим предикатом искусства. Таким образом, эстетика чувственного восприятия посредством красоты трансформируется в прекрасное произведение искусства.

Со временем наряду с категорией прекрасного в область эстетического стали включать ужасное, безобразное и различные состояния: поэтическое, выдуманное, фантазийное, безумное, а в культуре модерна и постмодерна такие определения, как

«иллюзорность», «фиктивность», «призрачность», «незаконченность». Современной культуре свойственна тенденция восприятия действительности как эстетического феномена в многообразии его модификаций. Наблюдается включение в современную эстетику вопросов, не связанных ни с искусством, ни с категорией прекрасного.

Соотношение понятий *«гармония»* и *«красота»* до настоящего времени остается нерешенной научной проблемой. Гармония (греч. *harmonia* – соответствие, согласие, соразмерность) – эстетическая категория, означающая целостность, стройность, слитность, идеальную согласованность всех частей формы. Поэтому гармонию считают формальной основой красоты. Она строится на рациональном понимании прекрасного, подлежит измерению и связана с пропорционированием, масштабностью, ритмичностью. Вспомним определение А. С. Пушкина «Поверил я алгеброй гармонию» («Моцарт и Сальери», 1830). Однако природа гармонии двойственна – она реальна и ирреальна, мистична. В истории искусства гармонию считали тайной небес. Об этом свидетельствует традиционная тема классического искусства: «гармония небесная и гармония земная», или «простая» (ит. *«armonia celeste e armonia profana»).*

Красота – высшая эстетическая оценка явлений действительности, самого человека и произведений его труда. В отличие от гармонии красота предполагает единство духовного, нравственного и физического совершенства. Красотой называют одушевленную гармонию, наполненную чувством и смыслом. Но красота также – конъюнктура гармонии, ее временное, преходящее понимание, обусловленное конкретными историко-культурными обстоятельствами и прагматическими факторами.

Отдельную область знаний представляет собой *социология искусства,* обусловленная философией позитивизма. Общие основы философского позитивизма (от лат. *positivus* – положительный) разработаны французским философом Огюстом Контом (1798–1857). Позитивизм заключается в отрицании метафизики и утверждении «положительных», точных, полученных эмпирическим путем знаний о природе и человеке. Термин «социология» О. Конт использовал в публичных лекциях 1832 г.

Социология искусства представляет собой смежную область социологии и искусствознания, предметом которой становится изучение общественных функций и зависимостей искусства. Основателями социологии считаются философы Эмиль Дюркгейм (1858–1917), Макс Вебер (1864–1920), английский философ Герберт Спенсер (1820–1903), французский философ и поэт Жан-

Мари Гюйо (1854–1888), русско-американский философ и культуролог Питирим Сорокин (1889–1968).

Философию культуры в социологическом направлении развивал французский философ и художественный критик Ипполит Тэн (18281893). Позитивист и рационалист, в 1864 г. он возглавил кафедру истории искусства и эстетики Школы изящных искусств в Париже. В «Лекциях об искусстве», прочитанных им в Школе Лувра (1864; на русском языке появились в 1874, 1916–1919 гг.), и в книге «Философия искусства» (1865–1869; на русском языке была издана в 1869, 1995 гг.) И. Тэн изложил концепцию абсолютных влияний окружающей среды – природных и социальных факторов – на творчество художника[53]. И. Тэн настолько абсолютизировал тезис влияния среды на творчество, что впоследствии подобный метод изучения искусства стали называть «тэновским».

Английский историк А. Тойнби обозначил отношения искусства и общества в собственной социокультурной концепции – как *отношения «продуктивной напряженности».*

Социологический подход к явлениям искусства исповедовали русские революционные социал-демократы Г. В. Плеханов, А. В. Луначарский, оригинальный мыслитель, ученый естествоиспытатель А. А. Богданов, немецкий искусствовед Вильгельм Гаузенштейн (1882–1957), о котором выразительно писал А. В. Луначарский[54]. Позднее с позиций ортодоксального марксизма искусство рассматривал Михаил Александрович Лившиц (1905–1983). «Вульгарным социологизмом» именуют отношение к искусству в трудах литературоведа-марксиста Владимира Максимовича Фриче (1870–1929).

Иеремия Исаевич Иоффе (1891–1947) в 1939 г. организовал кафедру истории искусства в Ленинградском государственном университете. Рассматривая историю искусств с социологических позиций, что было естественно для того времени, он развивал идеи «морфологического подхода» к изучению взаимодействия всех видов искусства в едином «синтетическом» искусстве кино[55].

3.2. Метафизика и психология искусства. Основные положения гештальтпсихологии, точные методы изучения искусства и их применение в современной теории формообразования

Специфику предмета и своеобразие исследовательских методов искусствознания в значительной степени определяет то или иное соотношение двух основных сторон человеческого знания и поведения: *рационального,* с присущим такому мышлению логическим инструментарием, и *иррационального*, основанного на интуиции.

Рациональное – это логически обоснованное, систематизированное начало, претендующее на универсальное знание о предмете. Основным свойством и преимуществом рационального мышления является способность при помощи логически ясных и однозначно толкуемых понятий передавать на вербальном уровне точное знание от одного человека другому. *«Понятийное творчество»* предполагает акцентирование внимания на собственно познавательной, или *когнитивной* (лат. *cognitw* – познание), стороне постижения мира, а не на эмоциях, страстях и личных мнениях.

Иррациональное начало характеризует непонятийное сознание – то, что не может быть познано в принципе, невыражаемо на уровне понятий, а может быть только названо и прочувствовано. Иррациональное имеет форму скрытых компонентов знания, ощущений, предчувствий, которые выражаются либо в личностном и неявном знании, либо в различных формах бессознательного, но они, тем не менее, оказывают существенное влияние на познавательную и исследовательскую деятельность ученого. Эту область именуют *метафизикой искусства.* Слово «метафизика» возникло из необходимости наименования 14 книг Аристотеля с рассуждениями о первопричинах мира, которые в издании работ философа, подготовленном Андроником Родосским, оказались расположенными после «Физики» (греч. *meta ta physika)*.

В наши дни название «метафизика» указывает на изучение того, что лежит за пределами физических явлений. Искусство принципиально необъяснимо, границы его неопределенны, поскольку находятся в нематериальной, духовной реальности – области интуиции, художественного сознания и воображения.

Материальная форма произведения искусства – только «тело», его суть – «дух». Реально, как художественный феномен, произведение искусства существует лишь в художественном восприятии достаточно подготовленного зрителя. Вне художественного восприятия (самим художником и зрителем или слушателем) феномен художественности не существует. В «чисто материальном смысле» статуя представляет собой только глыбу камня или мрамора определенного веса и размера, картина – ткань или доску с нанесенным на нее красочным слоем определенной толщины и химического состава, гравюра – лист бумаги, испачканный черной краской, а музыка или поэзия – только колебания воздуха. Именно этот, важнейший аспект понимания и изучения художественного творчества именуют феноменологией искусства (учением о явлениях).

Феноменологический подход служит основой *психологии искусства* (от др. греч. *psyche* – душа) – науки, сильной стороной которой являются экспериментальные статистические данные, а предметом – самопознание художника. В ином определении феноменология искусства – это область прикладной психологической науки, предмет которой – свойства и состояния личности, обусловливающие создание и восприятие художественных ценностей и влияние этих ценностей на жизнь человека. Психология искусства – раздел общей психологии, в котором изучают психологические основы художественного творчества, механизмы формирования и развития творческой личности художника, специфику восприятия произведения искусства и художественной коммуникации.

Главная проблема психологической науки – невозможность полного разделения объекта и субъекта исследования. Данные экспериментальной психологии, в частности психологии зрительного восприятия, за исключением измерений психофизиологических реакций с помощью приборов, основываются на методе самонаблюдения, т. е. на субъективных ощущениях и представлениях, опосредованных органами чувств человека, и на так называемых фактах внутреннего опыта – переживаниях, воспоминаниях, волевых побуждениях и логических умозаключениях.

Другой проблемой психологии искусства остаются метафизические отношения тела и души. Отсюда – актуальность *психосоматики* (от греч. *psyche* – душа и *soma* – тело) – эстетического учения о единстве тела и души, чувственного и разумного в оценке объектов природы и художественных произведений. В психосоматике исследуются отношения и связи между характеристиками личности и особенностями поведения. В

этих отношениях выделяют отдельные типы *«психосом»:* мужественную и женственную.

Психологические аспекты изучения творческого процесса основываются на следующих категориях: «восприятие», «внимание», «воспитание», «переживание». Наука о талантливости личности именуется *праксиологией* (от греч. *praxis* – деяние, успех и *logos* – знание, учение). В границах праксиологии изучают специфику и принципиальную ценность творческой деятельности, формы, методы и типологию творческого процесса. Праксиология включает *эмбриологию* (науку о зарождении) и *эротологию* (теорию творческой потенции). В отношении художественного творчества праксиология дополняется *эпистемологией* (наукой о познавательной ценности искусства).

Однако *гениальность* (от лат. *genus* – род, происхождение) существует вне компетенции научных исследований, даже праксиологических. «Талант – поручение Господа Бога», как писал поэт Е. А. Баратынский. Создателем экспериментальной психологии является немецкий врач и физиолог Вильгельм Вундт (1832–1920). Автором теории дифференциальной психологии – немецкий ученый Вильям Штерн (1871–1938). Штерн – также создатель концепции *интеллектуального коэффициента* (1912), которая позднее легла в основу известного теста *IQ* (англ. *Intelligence Quotient* – Уровень интеллекта). Он предложил использовать в качестве показателя интеллекта частное от деления умственного возраста на хронологический. IQ применили для оценки способностей детей по шкале интеллекта Стэнфорда-Бине в 1916 г. (по фамилии французского психолога Альфреда Бине и названию университета в Стэнфорде (Калифорния, США), где эта методика была усовершенствована). В работе «Общая психология с персоналистской точки зрения» («General Psychology from the Personalistic

Standpoint», 1938) Штерн утверждал: «Одаренность – это общая способность индивида сознательно ориентировать свое мышление на новые требования; это общая способность психики приспосабливаться к новым задачам и условиям жизни».

Отцом современной психологии считают американского философа Уильяма Джемса (Джеймса, 1842–1910). Ему принадлежит знаменитый афоризм: «Гений делает человека внимательным». В труде «Принципы психологии» (1878–1890) Джемс обосновал задачу изучения конкретных фактов и состояний сознания, а не данных, находящихся в сознании. Джемс рассматривал сознание как *индивидуальный поток,* в котором одни и те же ощущения или мысли никогда не появляются дважды.

Одной из важных характеристик сознания Джемс считал его *избирательность.* С точки зрения Джемса, сознание является функцией, которая, «по всей вероятности, как и другие биологические функции, развивалась потому, что она полезна». Исходя из утилитарной концепции сознания, Джемс отводил важную роль инстинктам и эмоциям, а также индивидуальным физиологическим особенностям человека. В творческой деятельности, прежде всего в художественном творчестве, наряду с упомянутыми важное значение, согласно теории Джемса, имеет психологическое состояние изумления, потрясения, экстаза.

Эротическую природу творчества, проблему андрогинности и либидо (лат. *libido* – желание, страсть) экспериментально изучал Зигмунд Фрейд (1856–1939). Его концепцию критиковали основатель школы аналитической психологии Карл Густав Юнг (1875–1961), философ и социолог Карл Поппер (1902–1994) и многие другие. Согласно Юнгу, над индивидуальным сознанием человека (ego) господствует макрокосмос (super-ego), основу самосознания составляет *подсознание*, являющееся, в свою очередь, «тонкой пленкой» на поверхности бесконечно глубинного *коллективного бессознательного.*

Для психологии искусства важное значение имеют работы австрийского психолога и психиатра Виктора Эмиля Франкла (1905–1997), создателя метода *экзистенциального психоанализа,* на котором базировалась третья венская школа психотерапии. Развивая идеи Юнга, Франкл писал в работе «Человек в поисках смысла» («Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn», 1946): «Глубинная психология рассматривает духовное Я, погружающееся в сферу бессознательного как в свою последнюю основу, там можем мы, смотря по обстоятельствам, говорить о знании, любви или об искусстве… В этом смысле иррациональная духовность человека – не просто его характеристика, а конституционная особенность… Не только этическое и эротическое, не только совесть и любовь коренятся в эмоциональном, а не рациональном, в интуитивных глубинах духовного бессознательного. В нем нашло пристанище и третье – патическое, эстетическое бессознательное – художественная совесть. Художник в своем творчестве руководствуется именно этой бессознательной духовностью. Художник творит по вдохновению, и поэтому источники его творчества находятся и остаются во тьме, которую сознание не в состоянии осветить полностью. Чрезмерное сознание только мешает этому творчеству из подсознания. Нередко усиленное самонаблюдение, стремление к сознательному деланию того, что должно протекать само собой в глубинах подсознания, становится тормозом творчества

художника».

Единство тела и души в одном поле эстетического, религиозного и художественного сознания, а не разделенность, как в традиционной психологии, представляет собой, по идеям Юнга и Франкла, *«психическую перводействительность»,* формирующую творческую одаренность, воображение, фантазию. Прояснение архетипа поведения личности, его выведение из коллективного бессознательного в процессе творчества Юнг назвал *эпифанией* (греч. *epiphaneia* – выявление скрытого, прояснение).

Одним из создателей российской школы психологии, в том числе психологии творчества и воспитания, справедливо считают Льва Семеновича Выготского (1896–1934). В своей диссертации «Психология искусства» (1925) с подзаголовком «Анализ эстетической реакции» Выготский, исходя из данных физиологических исследований И. М. Сеченова, И. П. Павлова и В. М. Бехтерева, стремился выявить отношения общих проблем сознания и искусства как явления культуры. Выготский писал: «Я изучал то, что составляет основу всего искусства: природу и механизм эстетической реакции. Я опирался на общие элементы формы и материала, которые присущи всякому искусству». По его убеждению, эстетическая реакция – не самостоятельный духовный феномен, а такая же телесная функция, как и другие психофизиологические процессы человеческого организма, но она имеет в отличие от них *«социокультурную направленность».*

Л. С. Выготский разделял *низшую* и *высшую психическую деятельность.* Главное различие между ними состоит в уровне произвольности: элементарные психические процессы не поддаются регуляции, а высшими психическими функциями люди могут сознательно управлять («Мышление и речь», 1934). Выготский определял понятия *диспозиции,* или «анатомии», литературного произведения в качестве его «статической схемы» (например, хронологическое расположение эпизодов в рассказе) и *композиции* – его «динамической схемы» («физиологии произведения»). Термин «диспозиция» (лат. *dispositio* – расположение) в значении традиционной композиции применяли еще в Средневековье. В новейшее литературоведение этот термин введен филологами немецкой «риторической школы» начала XX в.

Однако, оставаясь в границах общей (объективной) психофизиологии, можно создавать лишь теорию эстетических реакций на внешние импульсы материальной действительности, но не психологическую теорию художественного творчества, связанную с глубинами «коллективного бессознательного», индивидуального мышления и специфическими приемами

формообразования. Новейшие эксперименты в области исследования деятельности мозга американца Стюарта Хэмероффа и английского ученого Роджера Пенроуза доказали квантовую природу высшей нервной деятельности человека. Работы, проведенные в Институте мозга человека, в лаборатории Н. П. Бехтеревой (1924–2008), внучки выдающегося физиолога В. М. Бехтерева, позволили предположить, что мозг человека может быть лишь «территорией для каких-то других, не подчиняющихся мозговым закономерностям процессов». Многое свидетельствует о том, что художник, благодаря таланту и интуиции, «прозревает действительность» и предвидит будущее, «считывая информацию непосредственно из космоса». При всей спорности такого умозаключения с точки зрения позитивистской науки следует заметить, что в мире художественного творчества это является непреложным фактом, предметом религиозной истины, веры, не требующей доказательств.

В 1910–1930 гг. в Германии и Австрии сформировалась школа психологического изучения искусства, в основу которого было положено понятие *гештальта* (нем. *Gestalt* – форма, вид, фигура). Гештальтами в психологии зрительного восприятия именуют целостные структуры, не выводимые из суммы исходных элементов. Согласно теории гештальтпсихологов, Gestaltung (оформление) раскрывается не в отдельных ощущениях, а в мгновенном *схватывании* и узнавании «перцептивных целостностей», каждая из которых обладает вполне самостоятельным значением. Для описания этого психологического свойства использовали термин *Gedächtsbild* (нем., образ памяти)[56]. В качестве примера обычно приводили мелодию, которая узнается даже в том случае, если она транспонируется в другую тональность. Основателями школы были М. Вертхаймер, В. Кёлер, К. Коффка, Х. Хомперц, Х. Бюлер.

Специфику психологии изобразительного искусства изучали такие представители этой школы, как австрийский искусствовед Ю. фон Шлоссер и немецкий психолог Рудольф Арнхейм (1904–2007). В истории искусства психологи этой школы находили гештальты, которые являются завершенными образованиями, имеют тенденцию к простоте, правильности, симметрии, регулярности, поскольку именно такие, «хорошие гештальты» (например, вертикаль, горизонталь, круг, квадрат) легче воспринимаются, психологически оптимальны и поэтому оцениваются эстетически положительно: если мы будем наблюдать несколько неправильную окружность, то она будет казаться нам правильной, слегка сходящиеся линии мы увидим параллельными, а не совсем прямой угол – прямым.

Достижения немецких гештальтпсихологов усилили внимание к проблеме возможности и эффективности точных (математических) методов изучения произведений изобразительного искусства. Борис Викторович Раушенбах (1915–2001), российский физик и математик, был конструктором советских космических кораблей, в 1990-х годах неожиданно увлекся изучением перспективы в изобразительном искусстве и древнерусской иконописи. Его стали привлекать философия и богословие[57]. На третьей конференции в Суздале «Математика и искусство» (1996) он сравнил композицию произведения искусства с точной, математически выверенной конструкцией. Но при этом отметил, что композицию можно измерить, многое объяснить рационально, но всегда остается некое необъяснимое «чуть-чуть», отчего произведение и становится художественным. Речь в данном случае шла (на языке представителей точных наук) о неустойчивости, двойственности художественных систем, отличающих их от стабильных систем замкнутого типа.

В 1992 г. увидела свет книга А. В. Волошинова «Математика и искусство». В 1999 и 2002 гг. (также в Суздале) прошли конференции под названием «Языки науки – языки искусства». В новейшем, так называемом *информационном искусствознании* (с использованием количественных методик) постклассическая, или синергетическая, «картина мира» трактуется как переходное состояние от одного качества к другому или от хаоса к порядку.

Сложность заключается в том, что культурная, в частности художественная, деятельность представляет собой не замкнутую, а открытую систему, активно обменивающуюся энергией и информацией с окружающей (внекультурной) средой. Художественные системы относятся к типу искусственных, абстрактных, или идеальных систем. Отсюда термин *«бифуркация»* (от лат. *bifurcus* – раздвоенный), который был заимствован из биологии и применяется при описании нематериальных, идеальных систем. Бифуркация – это *неустойчивость, двойственность смыслов,* отличающие художественные системы, в частности произведения искусства, от иных, стабильных систем.

«Точкой бифуркации» в современных исследованиях называют критическое состояние искусства как системы, чувствительной к малейшим воздействиям и изменениям окружающей среды – природной и социальной. Отсюда непредсказуемое поведение художника как части этой системы, а также необычные, неожиданные движения всей системы. К подобным объектам исследования неприменимы вульгарно-социологические, детерминистские подходы. Произведения эстетической и художественной деятельности человека в каждом отдельном

случае представляют собой уникальный сплав *универсальных закономерностей, индивидуальных особенностей* и *непредсказуемых факторов.*

3.3. Принцип симметрии, диссимметрия и семантика изобразительного пространства

Основное положение гештальтпсихологии заключается в том, что образы зрительного восприятия стремятся к формированию простейших структур. В отношении живописи, или «искусства изображений картинного типа», это объясняет следующий тезис: прямоугольная рама картины оформляет изобразительное пространство, без рамы у такого пространства нет формы. В качестве доказательства обычно проводят эксперимент: так называемое *визирование.* Вырезают из плотного листа бумаги прямоугольное окно и сквозь него наблюдают натуру. То, что видно через прямоугольное окошко, – фрагмент пейзажа, лес, дома, деревья – кажется более скомпонованным в сравнении с тем, что мы видим снаружи. Это иллюзия – рука художника еще не коснулась увиденного, изображения еще нет, но пространство кажется оформленным благодаря раме.

В классическом западноевропейском искусстве до эпохи Возрождения конструктивную формообразующую функцию выполняла *архитектурная среда.* Мозаики, алтарные картины, настенные росписи, витражи были органично связаны с композицией архитектурного пространства и обрамляющими архитектоническими элементами – форматом стен, филенками, карнизами, тягами, переплетами окон.

С отделением живописи и скульптуры от архитектуры в постренессансном искусстве и появлением, в частности, станковой картины возникла необходимость материального разграничения физического пространства вокруг картины и концептуального (воображаемого) пространства внутри нее. Эту функцию взяла на себя рама. Не случайно первые рамы – обрамления из золоченого дерева готических алтарных картин и икон итальянского проторенессанса – повторяли очертания архитектурных форм – стрельчатых арок и вимпергов. Рама не только ограничивает, она замыкает композицию, оборачивает пространство «на себя», играет роль «внешней фигуры» и принадлежит одновременно двум мирам – внешнему и внутреннему.

Любое изображение на плоскости представляет собой *«мнимый объект»,* одновременно плоскость и зрительное представление «проема-в-преграде». Б. А. Успенский в связи с этим позволил себе категоричное высказывание: «Именно границы и создают изображение», разъясняя далее, что функция

обрамления заключается в обозначении «перехода от внешней точки зрения к точке зрения внутренней, и наоборот»[58]. Картина или рельеф в физическом смысле остаются плоскостью. Интуитивное осознание этого факта не пропадает полностью даже при восприятии иллюзорной глубины изображения. Поэтому художник и зритель соблюдают правила игры взаимообращения глубины и плоскости, более сложной, чем простой «обман зрения», характерный для натуралистических произведений.

Художники часто говорят о всепроникающем *подобии формы и пространства,* об упорядочении «смыслового пространства». В. А. Фаворский использовал определение *«композиционность пространства».* При этом основными формальными и смысловыми координатами являются вертикаль и горизонталь. Известна шутка, автором которой является поэт-символист Андрей Белый. В ней поэт объяснил происхождение изобразительного искусства следующим образом. Обезьяна выскочила из леса на берег моря, увидела линию горизонта – границу неба и воды, подобрала на песке палку и провела прямую линию. Ее мозг не выдержал такого открытия, она сошла с ума и стала человеком. Так произошло искусство.

Горизонталь действительно является основной осью древнейших композиционных построений, в которых отдельные и ранее не связанные между собой фигуры складываются в смысловую целостность. Стимулами этого исторического процесса становятся жизненный опыт и принцип подражания (греч. *mimesis).* Дальнейшее развитие горизонтальных построений с необходимостью предполагает обозначение центра с помощью пересечения линии горизонта и мысленной вертикали. Все вместе образует *крест* – один из основных *геометрических архетипов.* Главную фигуру логично поместить в центр, а второстепенные – по сторонам. Возникающая при этом трехчастная структура также архетипична. Однако простейшая формула «упорядоченного пространства» психологически и семантически асимметрична.

Р. Арнхейм (Арнхайм) рассматривал изобразительную поверхность в качестве «поля приложения зрительных сил». В качестве аргумента он приводил такой опыт. Если мы нарисуем на бумаге квадрат, то в нем будем ясно ощущать центр, верх, низ, диагонали и углы. Арнхейм утверждал, что зрительные силы, действующие в *«силовом поле изобразительной поверхности»,* имеют психологический характер, но они так же реальны, как действие гравитационного или электромагнитного поля. «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, – писал Арнхейм, – любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, подобны камню, брошенному в пруд. Все это – нарушение покоя,

мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия»[59].

Согласно одному из постулатов гештальтпсихологии, человек подсознательно проецирует жизненный опыт поведения в гравитационном пространстве (поле земного тяготения) на воспринимаемые фигуры. Если мы возьмем два одинаковых отрезка – горизонтальный и вертикальный, то горизонтальный будет казаться длиннее, а вертикальный – короче. Для восприятия вертикали требуется значительное усилие, необходимо затратить психологическую энергию, как бы преодолевающую земное тяготение. Поэтому вертикаль мы прочитываем затрудненно. Горизонтальную линию – легче и быстрее. Следовательно, горизонталь вызывает ощущение покоя и легкости; вертикаль – напряжения и борьбы.

Проведем другой гештальт-опыт. Возьмем прямоугольный формат и попробуем разделить его на глаз на две равные части по высоте. Среднестатистическая закономерность заключается в том, что мы, подсознательно преодолевая земную тяжесть, интуитивно проведем горизонтальную линию несколько выше середины. Психологическая энергия воздействует на зрительное восприятие.

То же произойдет при мысленном делении прямоугольного формата на левую и правую части по вертикали. Как правило, наше движение отклонится в правую сторону. Управление движениями правой руки, осмысленной речью, логическими операциями и интеллектуальными процессами локализуются в левом полушарии головного мозга. Эмоциональная сфера самосознания находится в правом полушарии, которое управляет левой стороной тела. В последние годы «двухполушарная теория» подвергается критике. Однако то, что физическое праворучие формирует представления о правой стороне тела как более активной, сильной, действенной, остается историческим фактом.

В прямоугольном формате, характерном для классической живописной картины, зрительный центр, согласно рассмотренным ранее закономерностям, будет находиться несколько выше и правее геометрического. Нижняя часть формата из-за физической гравитации, переходящей в психологический план, «весит» больше, чем верхняя, а правая сторона семантически активнее левой. Поэтому и наше восприятие центра неумолимо сдвигается вправо и вверх. Если же мы попробуем разделить прямоугольный формат на четыре равные части с помощью линейки, то нам будет казаться, что нижняя и левая части получились меньше, и потребуется значительное психологическое усилие, чтобы поверить, будто они одинаковой площади. Кратко этот закон зрительного восприятия формулируется так: зрительный центр всегда находится выше и

правее геометрического.

Проведенные в прямоугольном формате диагонали также не равноценны. Если попытаться ответить на вопрос, какая из двух возможных диагоналей будет в наибольшей степени обладать свойствами легкости, стремительности, то безусловно ясно – та, что идет из левого нижнего угла в правый верхний. Эта диагональ называется *мажорной* (ит. *maggiore,* от лат. *major* – больший). Она выражает радостное, восходящее движение. Другая – нисходящее и называется *минорной* (ит. *minore,* от лат. *minor* – меньший). Обратное движение представить затруднительно.

Вдоль сильной, мажорной диагонали (слева направо) фигуры обычно «входят в картину». Поэтому такую диагональ именуют *линией входа.* Пространство многих живописных картин создается за счет подчеркивания «сильных» и «слабых» композиционных диагоналей, уводящих взгляд зрителя в глубину.

Те же свойства присущи и диагоналям квадрата, но они по причине уравновешенности его сторон менее ощутимы. Если пронумеровать четыре «доли» изобразительной поверхности в порядке убывания их «зрительного веса», то первой и самой сильной окажется верхняя правая (там обычно помещают наиболее важные элементы композиции), а самой слабой – нижняя левая. Не случайно подпись и дату художники, как правило, размещают в правом нижнем углу картины.

В многовековом развитии пространственных представлений человека правая сторона связывалась с активным, светлым, положительным, мужественным началом, левая – с пассивным, темным, слабым, женственным. Общим в ритуально-мифологических представлениях разных культур является деление пространства крестообразно и по двум диагоналям соответственно функциям правой и левой сторон тела. Герои таких мифов путешествуют из «верхнего» в «нижний» мир и из «правого» в «левый» и обратно. Отсюда понятие *«Мирового дерева»* – архетипической модели мира (лат. *Axis mundi* – Ось мира).

Основой симметричного архетипа всех подобных композиций является природная форма дерева. Корни дерева символизируют подземное царство, крона – небо. Поэтому в ветвях «Мирового дерева» изображают птиц, по одну сторону – Солнце, по другую – Луну. У подножия дерева, также симметрично, – звери, в корнях – рыбы (воплощение подземного мира). «Процветшее древо», иудейская менора, христианский крест и многие другие изображения являются историко-культурными вариациями исходной архетипической структуры.

В христианской иконографии в сценах Страшного суда праведники (от «правый, правильный») изображаются по правую

сторону от Спасителя, грешники – по левую. В католических алтарных картинах, ктиторских и донаторских композициях, согласно канону, мужскую фигуру донатора изображают по правую сторону от Христа или Мадонны, женскую – по левую. В Деисусном чине древнерусского иконостаса образ Богоматери располагается по правую сторону от Сына, а Иоанна Предтечи (Крестителя) – по левую. Можно сделать вывод, что крест является универсальной архетипической моделью композиции и его роль в истории искусства много шире семантических значений, присущих отдельным историческим типам культуры[60].

Однако в подобных симметрично-асимметричных композициях неизбежно возникают *пространственные инверсии* (лат. *inversio* – оборот), аналогичные палиндромону в литературных текстах (греч. *palindromon* – перевертыш). Это явление объясняется двойственной природой картинного изображения: в физическом смысле оно существует на плоскости, в которой правая и левая стороны расположены зеркально по отношению к семантическим полюсам пространства со стороны зрителя. Именно отсюда происходят частые сравнения картины с зеркалом.

Наиболее интересный пример *«зеркальной семантики»* – композиция Гентского алтаря работы братьев ван Эйк (1432). Деревянный расписной алтарь, хранящийся в церкви Св. Бавона в Генте (ныне территория Бельгии), состоит из нескольких последовательно раскрывающихся створок, т. е. имеет внутреннюю достаточно сложную пространственную структуру. Центральная часть алтаря в раскрытом виде представляет сцену «Поклонение жертве», которая перспективно выстроена так, что кажется заглубленной. В ней, согласно традиционной семантике правого и левого, мужские фигуры изображены по правую сторону от алтаря, женские – по левую. Но зритель воспринимает такое расположение зеркально. Поэтому, чтобы согласовать «внутренний мир» изображения и мир действительный, в котором физически пребывает зритель, на переднем плане той же сцены пространство семантически организовано соответственно положению зрителя. По правую руку показаны «правые» персонажи, символизирующие Новый Завет, по левую – «неправые», не просвещенные истинным светом христианского учения персонажи Ветхого Завета.

Исследователи также обратили внимание на особенный натурализм изображений Адама и Евы на боковых створках алтаря и на необычное положение ноги Адама, выходящей за раму картины. Странен и ракурс этих фигур, показанных снизу, в

то время как остальные фигуры центральной части изображены несколько сверху. Кроме того, фланкирующие композицию фигуры своей материальностью напоминают деревянные расписные статуи средневековых соборов.

Схожий прием встречается и на других расписных алтарях эпохи Средневековья и Северного Возрождения. Фигуры на боковых створках или на наружных частях алтаря пишут монохромно, гризайлью, уподобляя такие изображения скульптуре из камня. Единственное объяснение заключается в том, что эти фигуры, расположенные у краев композиции, соотносятся не с внутренним сакральным пространством алтаря, а с внешним миром, в котором находится зритель, – интерьером храма, наполненным статуями.

Подобным образом в классическом искусстве строятся многие пространственные системы изображения. Края картины более связаны с внешним миром, а центральная часть, воспринимающаяся заглубленной, всецело принадлежит внутреннему пространству. Для подчеркивания этих различий и одновременной связи обоих пространств, внешнего и внутреннего, в истории классического изобразительного искусства сложился ряд специальных конструктивных приемов. Среди них:

• «репродуцирование рамы» внутри живописного пространства с многократными повторами вертикалей и горизонталей, рифмующихся с прямоугольной рамой картины;

• приемы «картина в картине» (проем в проеме):

• «скос угла».

Когда мы мысленно «входим в картину» и проникаем в изобразительное пространство, то забываем о раме, так же как забываем о стене, на которой висит картина. Горизонтальная линия, которую часто подчеркивает художник, проста и величественна, она означает глубину. Горизонталь, проведенная в нижней части картины, параллельно раме, создает *«порог глубины»,* позволяющий строить изображение перспективно. Многократно повторяемые вертикали и горизонтали образуют пластические рифмы и служат основой зрительного уподобления форм, которые на содержательном уровне переходят в художественные тропы.

Столь изысканным способом выявляются различные смысловые значения, придаваемые обыденным предметам: шахматным клеткам пола, оконным и дверным проемам, рамам картин, висящим на стенах (символы размеренности, упорядоченности и тихого течения жизни). Особенно наглядно проявляется подобная семантика в картинах малых голландцев

XVII–XVIII в.

Симметрия – очевидный атрибут архитектурной композиции, проистекающий от необходимости соблюдения «правила прямого угла» и законов гравитации (проецирования центра тяжести постройки на середину основания). Но интерпретация универсального принципа симметрии претерпевала в истории существенные изменения. В трактате Витрувия «Десять книг об архитектуре» (18–16 гг. до н. э.) помимо знаменитой триады (прочность, польза, красота) названы шесть «составных частей хорошей архитектуры»:

• ординация (строй, или порядок; греч. *taxis),* в современной теории композиции это понятие близко к понятию «конструкция»;

• дистрибуция, или удобное расположение зданий (греч. *diathesis);*

• евритмия (уравновешенность);

• соразмерность (пропорционирование);

• благообразие (украшение);

• расчет (греч. *oikonomia)*.

Ординация, по определению Витрувия, есть «правильное соотношение членов сооружения в отдельности и в целом для достижения соразмерности». Далее, опираясь, по его собственным словам, на труды древнегреческих авторов и рассуждая об «удобном расположении зданий», древнеримский архитектор связывает понятие ординации, или строя, с «надлежащим соблюдением пропорций» (лат. *pro-portio* – «вновь-отношение»). Для этого Витрувий заменяет греческое слово «symmetria» (соразмерность) латинским «pro-portio», утверждая, что по-гречески это также и «analogia» (соответствие, соразмерность, подобие). Действительно, Цицерон в переводе сочинений Платона на латинский язык к греческому «аналогия» подобрал синоним «пропорция». Таким образом, понятия *«симметрия», «пропорция», «аналогия»* выстраиваются в теории античной архитектуры в один синонимический ряд, хотя на практике их, вероятно, различали.

Древнегреческий храм, как известно, представляет собой замкнутый прямоугольный в плане объем, обрамленный колоннами. Главным несущим элементом всегда оставалась стена, а различные типы колоннад дали название разновидностям храмов, конструкция которых, в сущности, оставалась неизменно симметричной на протяжении веков. И в последующем в классической архитектурной композиции симметрия проявлялась во всем: в прямоугольном плане, четном количестве колонн и оконных проемов на фасаде, расположении триглифов фриза по осям колонн. Однако наряду с этим великие греки осознали и блестяще воплотили противоположный, *динамический принцип*

архитектурной композиции.

Архитектурно-скульптурные ансамбли Древней Греции, прежде всего ансамбль афинского Акрополя, рассчитаны на динамическое восприятие и всегда асимметричны. К Акрополю – храмовой горе в Афинах, возвышающейся на 156 м над уровнем моря, – из нижней части города подходила Священная дорога, по которой в дни праздника Великих Панафиней двигалась процессия с дарами богине. О. Шуази писал, что асимметрия Акрополя представляет собой «способ придать живописность группе зданий, расположенных с большим искусством, чем где бы то ни было… На первый взгляд нет ничего более неправильного, чем этот план, но фактически он представляет собой вполне уравновешенное целое, где общая симметрия масс сопровождается изысканным разнообразием в деталях»[61].

Таким образом, первое, что видели поднявшиеся на гору афиняне, – это огромную статую Афины Промахос («Передового бойца») из позолоченной бронзы работы скульптора Фидия. Она была развернута несколько под углом к средней оси ансамбля. Только пройдя мимо статуи можно было увидеть справа вдалеке главный храм – Парфенон. Западный фасад Парфенона также расположен под углом к Пропилеям. Согласно античному обычаю, статуя божества, помещенная внутри, должна быть обращена на восток, к восходящему солнцу, поэтому и вход в Парфенон находился с противоположной, восточной стороны. Только обогнув Парфенон, участники процессии могли увидеть второй храм афинского Акрополя– Эрехтейон.

Асимметричная композиция Акрополя рассчитана на меняющуюся, динамичную позицию зрителя, участника храмовой процессии, и последовательное раскрытие отдельных картин, эффектных ракурсов и угловых перспектив. Так действует и природа: отдельные формы подчиняются закону симметрии, а целое представляет собой более сложную уравновешенную массу. Физическая закономерность, психология восприятия, последовательность зрительных образов во времени объединяются общим композиционным принципом уравновешенности – *пондерации* (лат. *ponderatio)*.

Абсолютная, зеркальная симметрия – редкое явление в природе и искусстве. В большинстве случаев мы встречаем уравновешенное расположение асимметричных элементов. Такую относительную симметрию мы воспринимаем в качестве зрительного соответствия разнообразных частей гармонии целого.

Именно поэтому сознательное либо интуитивное стремление к асимметричным композициям не противоречит классическому

идеалу гармонии. Оно является прямым следствием особенностей восприятия, осознания и ориентации человека в окружающем его физическом пространстве, а также формирования эстетических и художественных предпочтений. В соответствии с практическим и эстетическим опытом человека возникают асимметричные представления жизненного пространства. Это пространство неодинаково относительно центра, а семантика его сторон осмысливается зеркально по отношению к сторонам воспринимаемого объекта с позиции предстоящего зрителя.

В методологии структурного анализа и теории формообразования уравновешенное расположение элементов подразделяют на три иерархически связанных типа симметрии:

• совпадения;

• соответствия;

• эквивалентности.

Симметрия совпадения – это простая зеркальная симметрия статического типа с идентичными элементами. *Симметрия соответствия* также является статичной структурой, но с симметричным расположением асимметричных (разнохарактерных) элементов. *Симметрия эквивалентности,* или уравновешенная симметрия, – наиболее сложная структура динамического типа. Ее эстетическая ценность заключается в том, что видимая взаимосвязанность существенно различающихся разновеликих частей воспринимается направленно, создает зрительную динамику. Особенности видов и разновидностей симметричных структур ныне изучает отдельная наука – *симметрология.*

В современной естественнонаучной картине мира известны принципы П. Кюри и диссимметрии пространства В. И. Вернадского. Под *диссимметрией* (греч. *dys* – отделение, разделение) часто понимают обычное нарушение симметрии, а под асимметрией – отсутствие симметрии вообще. Это неверно. Еще в 1847 г. Л. Пастер открыл наличие в одном живом веществе неравного количества двух форм молекул с левой и правой оптической активностью и назвал это явление диссимметрией. В 1938–1939 гг. П. Кюри расширил понятие диссимметрии, перенеся его в область физических полей и состояния пространства. В. И. Вернадский рассматривал диссимметрию в качестве направленности симметричной формы, ее физического и зрительного движения в пространстве[62].

Диссимметрия характеризует энергетические процессы: *движение и изменение,* а симметрия – *покой и сохранение.* Благодаря диссимметрии любая структура меняется, прогрессирует, движется, приспосабливаясь к среде.

Именно такие энергетические процессы определяют феноменологический характер живописной и особенно архитектурной композиции. Например, зеркальная семантика правой и левой сторон в архитектуре усложняется двигательным характером архитектурного пространства (постоянно меняющимся соотношением фронталей и глубины), а в ином отношении – симметричной природой строительной конструкции, связанной законами гравитации, принципом фронтальности и «правилом прямого угла». Отсюда *зрительный конфликт симметрии и асимметрии,* который мирно разрешается посредством *эстетизации дисимметрии.*

Американский архитектор Р. Вентури в книге «Сложности и противоречия в архитектуре» утверждал, что тектоничные и симметричные формы «скучны и неинтересны», а «несообразность и уклончивость» в актуальном творчестве соответствуют «беспорядочной жизненности» и, следовательно, адекватно отражают эстетику действительности[63]. Однако идеи открытости, зрительной подвижности форм и диссимметричных структур не являются изобретением постмодернизма, а составляют непременную принадлежность истории искусства.

Стремление к динамическим структурам, или диссимметрии, превращает метрические структуры в ритмические, целостность в расчлененность, соразмерность дополняет диспропорцией, фронтальность – ракурсностью и глубинностью, однородность – неоднородностью, регулярность – иррегулярностью, равенство – неравенством, равномерно заполненное пространство превращает в сложноподчиненное, а отвлеченное чувство гармонии согласует с пропорциональностью частей. Это не противоречит ни классицистической, ни модернистской, ни постмодернистской эстетике.

Семантика и *символика симметрично-асимметричных* структур и их отдельных частей раскрывается в историческом развитии и определяется *хронотопологией* искусства (конкретным временем и местом создания произведений). С этим обстоятельством сопряжено важное значение понятий композиции и стиля.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы различия предмета философии искусства и эстетики?
2. Охарактеризуйте предмет психологии искусства.
3. Назовите основных представителей социологического подхода к изучению искусства.
4. Проанализируйте содержание понятия «гештальтпсихология».
5. Кто был автором термина «эстетика»?
6. Объясните значение слова «метафизика» по отношению к художественному творчеству.
7. Каковы возможности точных методов в исследовании искусства?
8. Каковы различия и роль симметричных и диссиметричных структур в создании произведений изобразительного искусства?
9. Раскройте содержание понятия «семантика произведения искусства».
10. Что такое «силовое поле изобразительной поверхности» и каковы его свойства?

Литература для самостоятельной работы

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория. М., 2001.
2. *Арнхейм Р* Динамика архитектурных форм. М., 1984.
3. *Арнхейм Р* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
4. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988.
5. *Гилберт К. Э., Кун Г.* История эстетики. СПб., 2000.
6. Искусство в системе культуры: сб. статей. Л., 1987.
7. История эстетики: учеб. пособие. СПб., 2011.
8. Искусствознание и психология художественного творчества: сб. статей. М., 1988.
9. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
10. Психология творчества: общая, дифференцированная, прикладная: сб. науч. трудов / под ред. Я. А. Пономарева. М., 1990.
11. *Шубников А. В., Копцик В. А.* Симметрия в науке и искусстве. М., 2004.

Глава четвертая
Процесс формообразования в архитектонически-изобразительных искусствах

4.1. Понятия композиции и конструкции в изобразительном искусстве. Теория композиции В. А. Фаворского

Композиция (от лат. *compositio* – складывание, соединение, сочетание) – основная категория художественного творчества. В самом общем значении – наиболее сложный и совершенный тип структуры: *художественно-образный.* Иногда композицию сравнивают с живым организмом, в котором гармонично соединены душа и тело. Одно из латинских значений этого термина, употреблявшегося еще в античности, – «построение».

По этой причине термин «композиция» иногда смешивают с другим – «конструкция» ((лат. *constructio* – построение). Однако различие между ними, особенно в теории и практике художественного творчества, весьма важно. Конструкция представляет собой не художественно-образный, а исключительно утилитарный, или *функциональный тип структуры,* в которой все элементы связаны с тем условием, чтобы хорошо выполнять свою функцию. Поэтому если композиция – «организм», то конструкция – «механизм», который должен работать отлаженно как часы.

Классическое определение композиции в изобразительном искусстве дал в эпоху итальянского Возрождения теоретик и архитектор Л. Б. Альберти в трактате «Три книги о живописи» (1435–1436): «Композиция – это сочинение, выдумывание, изобретение» как «акт свободной художнической воли». Примечательно, что к общему смыслу латинского слова здесь прибавляется усиленный пафосом ренессансной эпохи момент «изобретения, выдумывания», свободы воображения, права художника, как тогда говорили, на «сочинение историй» в противоположность средневековой традиции следования образцам (ит. *componimento* – сочинение). Предположительно, такое понимание композиции Альберти заимствовал из классической филологии[64].

Утверждая главной ценностью искусства не «соединение» заранее известного, а новизну, творческое открытие, Альберти, рассуждая о живописи, мыслил как архитектор (в этом отчасти проявилось известное отставание развития живописи от архитектуры). Он рассматривал композицию не в форме завершенной картины, а в качестве метода творческого процесса художника, раскрывающего последовательность и содержание основных этапов работы.

Термин «композиция» Альберти относил не к конечному

результату, а к самому процессу творчества. Причем композицию Альберти понимал как «живой организм» и как красоту, к которой «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»[65]. Последнее уточнение имеет частный характер и связано с эстетикой нарождающегося классицизма, стремлением к идеальной, уравновешенной форме произведения искусства.

Согласно определению русского художника и ученого-психолога Николая Николаевича Волкова (1897–1974), композиция – это «конструкция для смысла»[66], в иной формулировке – *«алгоритм творческого процесса».* По упрощенной трактовке, типичной для академизма, композицию отождествляют с компоновкой – формальным размещением изобразительных элементов на плоскости, в объеме или пространстве. И тогда получается, что композиция – это всего лишь один из методических приемов изобразительного искусства наряду с рисунком, колоритом.

В связи с этим В. А. Фаворский писал: «Существует мнение, рассматривающее композицию как особый процесс, особый способ, отличный от основного метода изображения. Есть, мол, правильный, точный, объективный, так называемый академический рисунок. Он не композиционен, он просто точно передает натуру и есть скорее техническое явление, чем художественное. Композиция же является после, как некоторое более или менее произвольное украшение этого рисунка… это особый художественный уход от действительности, от “правильного” рисунка, какое-то нарочитое искажение натуры. хитрость, не поддающаяся сколько-нибудь объективной оценке и методически не связанная с изображением в целом… Взгляд этот самоочевидно ложен..»[67].

В академической традиции долгое время существовала методика, в соответствии с которой ученик сначала рисует с натуры, затем учится «раскрашивать», а потом «компоновать» картину на заданную тему. Эта традиция закреплена в названии предметов, или учебных дисциплин: «Рисунок», «Живопись», «Композиция», и преодолеть ее довольно трудно. Причем в истории искусства такое разделение будто бы подкрепляется практикой. Известны художники, выдающиеся рисовальщики, но слабые «композиторы», есть также хорошие колористы и мастера композиции, но не самые выдающиеся рисовальщики. Подобные различия связаны с проблемами художественной одаренности, направления, творческого метода или стиля, господствующего в ту или иную эпоху, и не имеют отношения к определению сути искусства композиции.

В современной теории формообразования главную

особенность «композиционного организма» связывают с принципом *«уникальной целостности»,* согласно которому идея произведения заключена не в отдельных элементах, а в отношениях и способе связи между ними. Иными словами, единственное, уникальное сочетание элементов и составляет суть композиционной целостности. Эта специфическая целостность основана на следующих принципах:

- новизны;
- ясности;
- выразительности;
- развития.

Важным свойством, определяющим специфику композиции в искусстве, называют *историчность.* Как целостный феномен композиция трудна для теоретического анализа, поскольку она существует, непрерывно изменяясь и развиваясь в историко-художественном процессе. Композиция отдельного произведения искусства представляет собой лишь один из множества частных моментов взаимодействия универсального и актуального, вечного и современного, общего и частного, закономерного и случайного. Следовательно, и воспринимать подобную целостность необходимо лишь в историческом контексте, что предполагает наличие образованного зрителя.

Другой особенностью композиционной целостности является ее субъективность, персональность, вернее, сложное *соединение объективных и субъективных сторон, качеств, отношений.* Для феномена композиции необходимы художник, его неповторимое индивидуальное мышление, подготовленный зритель, время восприятия, подходящие пространственные условия и посредник – материальная форма произведения искусства. В этом случае возможна, как говорят специалисты, художественная коммуникация.

Существенным признаком композиционного мышления следует назвать подвижность, *динамичность.* Композиция – это не состояние (даже в относительном смысле), а «процесс, регулирующий развертывание идеи»[68]. На каждом из этапов работы художника композиционные связи получают неполное, незавершенное и несовершенное воплощение. *Композиция – открытая модификационная структура «со многими степенями свободы».* Это духовный феномен, материализующийся лишь частично и несовершенно.

Рационально мыслящий человек часто не в состоянии понять природу композиционной целостности и закономерностей композиционной организации произведения искусства. Эти закономерности носят не абсолютный, как в технических

системах, а относительный характер. Они проявляются в форме *тенденций,* мера осуществления которых зависит от многих объективных и субъективных, внешних и внутренних факторов.

Отсюда – «странность» процесса творчества для непосвященных: даже опытный мастер постоянно переделывает, меняет, переписывает свое произведение, иногда делая его хуже, а то и вовсе уничтожает, неудовлетворенный его состоянием. Ни одно произведение искусства не может быть завершено, поскольку оно представляет в своей материальной форме лишь момент развития мысли творца. Мысль мастера столь интенсивна, что она «обгоняет» затрудненное материальным воплощением замысла произведение, уходит вперед, и еще незавершенное произведение вызывает у подлинного художника равнодушие или даже раздражение. Искусство – «метафизическая деятельность в этой жизни»[69].

Для обозначения крайне неустойчивого состояния «между временем и вечностью» (фр. *mise-en-abme* – положение в бездне) мы используем *определение «нон-финита»* (ит. *non-finita* – незаконченная), трактуя его в исключительно философском смысле. Примечательно, что это определение вошло в историю искусства в связи с якобы незавершенными скульптурными произведениями гениального Микеланджело. На самом деле они духовно завершены, но непосвященному зрителю кажутся незаконченными из-за отсутствия проработанных деталей.

Русский поэт А. А. Блок, анализируя творчество М. А. Врубеля, в прощальной речи после трагической гибели художника в 1910 г. и в связи с его последней картиной «Демон поверженный» подчеркивал, что прекрасная форма, сияние цвета, в сущности, не имеют значения: «Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у вечности… Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он – вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера. Говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды кто-то, случайно заставший его за работой, увидел голову неслыханной красоты. впоследствии он ее переписал, уничтожил. Потерян результат – и только. Творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галерее, есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный памятью лишь одного человека миг. Нам, художникам. дороже то, что Венера найдена в мраморе, нежели то, что существует ее статуя»[70].

В отличие от композиции *конструкция* (функциональный тип структуры) не предполагает взаимозаменяемости элементов. В конструкции каждый элемент «знает свое место» и выполняет

определенную функцию. В архитектуре это строительная конструкция, обеспечивающая прочность, устойчивость и правильное использование зданий. На основе такой конструкции создается художественно-образная форма.

В изобразительном искусстве конструкция имеет более широкое значение – это зрительная прочность, ясность связей между элементами, структурность, выстроенность. В качестве образной аналогии можно представить себе человека, прекрасное тело которого – форма, сияние глаз – блеск души (все вместе – композиция), но в основе – скелет, каркас, функциональная структура (конструкция).

Композиционные элементы обычно не имеют эквивалентов в словесно-понятийной форме. Именно поэтому многие пространные искусствоведческие описания произведений изобразительного искусства, несмотря на их литературные достоинства, кажутся надуманными, поверхностными либо просто ненужными. В композиционной целостности существует иерархичность связей – от точечного мазка до отдельного предмета, изображения здания, дерева, фигуры человека. Это не дискретная (лат. *discretus* – раздельный, прерывный), а *сложноорганизованная целостность,* прочтение которой возможно в самых разных направлениях.

Формально такая система неделима, но бесконечна. Значение отдельных элементов и частных связей не может раскрыть качества целого. Связи композиционных элементов прочитываются зрителем от целого к детали и от детали к целому. Смысловые композиционные связи образуют непрерывность, как говорят специалисты, – *континуальность,* длящуюся во времени восприятия художественного произведения.

Приведем наглядное сравнение. Когда мы воспринимаем классическую музыку (отличающуюся от прочих музыкальных форм ярко выраженной композиционностью), то с первых тактов возникает ощущение выстроенности. Слушая экспозицию, предваряющую главную тему, можно с уверенностью сказать, что далее последует ее разработка, затем – кульминация, и ту же тему мы вновь услышим в финале. И это не канон, не догмат, поскольку ясность и логичность структуры дополняются новизной, неожиданностью мелодических построений и фантазией композитора. В этом сочетании и заключено все удовольствие для грамотного слушателя. Так происходит и при восприятии классической живописной картины, когда возникают сложные ощущения ясности и неразгаданности, «правильности» и недосказанности, уравновешенности и экспрессии… Композиционное мышление – это прежде всего *связное и*

целостное восприятие в системе создаваемых художником отношений.

Композиция – это *смысловая целостность,* в *которой все элементы меняют свое значение в зависимости от связей и отношений с другими элементами.* Содержание такой целостности не сводится к сумме составляющих ее элементов. Причем новые, композиционные отношения не повторяют природные. Художник, даже рисуя непосредственно с натуры, не копирует какой-либо объект, а сочиняет, устанавливает качественно новые отношения деталей и целого. В результате композиционного мышления возникает не только артефакт – новый материальный объект, возникает новая смысловая, *метафизическая реальность.* Иногда в подобных случаях говорят о *«мыслеформе»* и о *«смысловой относительности»* феноменов духовной реальности. Создавать композицию – означает устанавливать отношения элементов, связанность которых каждый раз будет обладать новизной и одновременно убедительностью, интуитивным осознанием того, что должно быть именно так, а не иначе.

В итоге форма художественного произведения начинает выражать более глубокое и широкое содержание, чем непосредственное изображение какого-либо объекта или выполнение простой утилитарной функции. Так в архитектуре стоечно-балочная конструкция преображается в ордер (художественно-образную целостность тех же элементов), в живописи изображение прозаических предметов превращается в «картину мира», а портрет одного человека – в «портрет эпохи». Недаром говорят, что художник «в капле воды видит море» (если перефразировать знаменитый афоризм Г. В. Лейбница «В капле воды отражается весь мир»).

Оригинальную теорию композиции разрабатывал выдающийся русский художник-гравер и теоретик искусства Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964). Он обучался рисунку и живописи в Мюнхене, в частной школе Ш. Холлоши. На искусствоведческом отделении философского факультета Мюнхенского университета слушал лекции Х. Корнелиуса, А. Фуртвенглера, К. Фолля. В 1907 г. Фаворский поступил на историко-филологический факультет Московского университета. В 1913 г. он окончил искусствоведческое отделение этого факультета, которое было организовано по инициативе профессора Н. И. Романова (создававшего вместе с И. В. Цветаевым Музей изящных искусств в Москве).

С 1921 г. Фаворский преподавал во ВХУТЕМАСе (Высших художественно-технических мастерских), в 1923–1925 гг. был их ректором. На графическом факультете Фаворский вел курс

ксилографии (гравюры на дереве), тогда же на основном отделении читал «Введение в теорию пространственных искусств», на графическом факультете – «Теорию композиции» и «Теорию графики».

Программа курса «Теория композиции» сохранилась в архивах художника, безусловно, она составлена под воздействием книги А. фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), которую Фаворский в 1913 г. перевел с немецкого на русский язык вместе с художником издательства «ACADEMIA» Н. Б. Розенфельдом (братом партийного деятеля Л. Б. Розенфельда, известного под псевдонимом Каменев). Приведем эту программу полностью, поскольку ее положения наиболее полно отражают концепцию Фаворского, остающуюся актуальной и в наши дни.

«1. Тема и цель курса. Общее определение искусства (зрительное, пространственное и изобразительное), относительность определения, установление границ. Понятия натурализма и реализма.

2. Анализ зрительного восприятия. Двигательные и собственные зрительные представления, зрение как слуга осязания и мускульного чувства и как творец образа. Изобразительная поверхность. Роль движения и времени в изображении. Понятия конструкции и композиции.

3. *Взаимоотношения конструкции и композиции, их связь, их формально-абсурдные пределы. Предмет и пространство в изобразительном искусстве. Композиционность пространства.*

4. Двигательно-осязательная изобразительная поверхность и ее принципы: двухмерность, безграничность, плавность. Различные виды двигательных поверхностей (шар, яйцо, цилиндр и т. д.). Точка, кривая и прямая линия. Роль вертикали и горизонтали. Профиль и фас на двигательной поверхности, конструктивное изображение предмета и его функции на двигательной поверхности. Простая геральдическая симметрия, ее анализ. Пример: Египет, Ассирия, Япония.

5. Зрительно-двигательная поверхность. Плоскость зрения, ортогональная проекция. Цельность и композиционность изобразительной плоскости в двух измерениях и движение в глубину. Законы рельефа. Пример: Греция.

6. Вертикаль, горизонталь и диагональ как основы композиции. Две композиционные задачи: объединение двухмерности и объединение третьего измерения. Сложная симметрия как композиционный момент. Пример: Греция.

7. Светотень, объемное восприятие, отсутствие передней зрительной плоскости. Объемное изображение.

8. Объемный рельеф. Точка зрения. Возникновение прямой перспективы и связь ее со светотенью и с объемным изображением предмета. Центры тяжести и луч зрения. Пример: помпейское искусство.

9. Сводка предыдущего. Пределы композиции и конструкции. Вчувствование и абстракция, движение и масса. Мотивы конструкции и композиции.

10. Зрительная изобразительная поверхность, вертикальность построения одновременно с центральностью. Подчинение боковых областей. Тенденция к сферичности. Эллипсис зрения, обратная перспектива. Подчинение предмета пространству. Пример: Византия.

11. О прямой перспективе, о возможности композиции при перспективном изображении композиционно или конструктивно. Перспективное изображение.

12. Следствия условного и иллюзорного изображения в связи с перспективой. О возможности воспроизведения предмета без подчинения его какому-либо пространству. О нарушении образа функции. О смещении функциональных пространств. Об изобразительных пространствах и о функциях, получающих в них художественный образ.

13. Экскурс в область скульптуры в связи с объемным изображением предмета. Предметность, функциональность в скульптуре. Неподвижность египетской скульптуры (участие ее в религиозных действиях. Игрушка). Подвижность предмета на плоскости. Пространственная скульптура Микеланджело. Блок у Микеланджело, его принципиальные границы: активность изображенного предмета и зрителя.

14. Изображение предмета на плоскости. Ось объема. Построение предметом пространства (пример: Ренессанс).

15. Продолжение прошлой темы. Типы изображения предмета. Профиль, фас. Оси объемов как композиционный и конструктивный материал. Движение объемов. Сложная симметрия.

16. Продолжение о симметрии. Абсурдный предел композиции. Вертикаль, горизонталь. Диагональ как линия движения. Пример: XVII век.

17. О границах изобразительных поверхностей и о формальных принципах рамы.

18. Цвет как качество поверхности, цветовой объем.

19. Цвет, глубинное движение цвета, теплые и холодные тона. Цветовой рельеф»[71].

В методической записке к курсу «Теория композиции» Фаворский отметил *неправомерность противопоставления понятий «форма» и «содержание»:* «Объектом рассмотрения и

изучения в курсе теории композиции является форма, но, употребляя этот термин, мы не предполагаем обычно противополагающегося ему термина “содержание”… Такое разъятие целого. методически неправильно. Под формой мы хотели бы понимать художественное произведение в целом, рассматриваемое с точки зрения целостности восприятия. Поэтому если и противополагать форму чего-либо, то не содержанию, так как форма должна иметь присущий ей смысл, а материалу, который она оформляет»[72].

Примечательно, что в эти же годы вопросы «доминанты конструктивного принципа», *единства содержания и формы* и замену в структурных исследованиях понятия «содержание» понятием *«материал»* утверждали русские филологи ОПОЯЗА (Общества изучения поэтического языка), или русской формальной школы. «Формалисты» понимали форму исключительно как способ организации материала: не в качестве «вещи», а как «структуру системообразующих связей». Именно такие связи подлежат изучению в качестве «основных условий художественного изображения».

В 1932 г. В. А. Фаворский написал статью «О композиции». В ней он уточнил смысл противопоставления понятий «конструкция» и «композиция», «двигательное» и «зрительное» представления, «предмет» и «пространство», «вчувствование» и «абстракция». Названные пары «как противоборствующие элементы» объединяются в художественной форме, которая не сводима ни к одному из них. Они постоянно переходят одно в другое. Крайности этого движения (за которыми «прекращается жизнь художественной формы») Фаворский назвал «абсурдным пределом». Напротив, *осмысленное взаимодействие создает цельность художественного произведения.* «Абсурдный предел» в одном случае – натуралистическое изображение, технический чертеж, нехудожественный «слепок действительности», в другом – абстрактная (не композиционная) форма. Уникальное сочетание обеих тенденций в каждом отдельном случае порождает неповторимость подлинного произведения искусства.

В концепции Фаворского конструкция строится «на двигательных представлениях», композиция – «на чисто зрительных», но эти понятия являются «отвлеченными пределами». На практике они взаимодействуют. «Искусство всегда стремится пронизать конструкцию композицией и композицию конструкцией». При этом главной проблемой изображения становится *передача времени и движения.* Поэтому «стремление к композиционности в искусстве есть стремление цельно воспринимать, видеть и изображать

разнопространственное и разновременное»[73]. Физическое переживание движения *(осязательные представления)* определяет конструкцию изображения *(двигательное пространство),* а воображаемое, зрительное движение *(пластическая форма)* создает композиционную целостность.

В. А. Фаворский подчеркивал важность неразделимости понятий «содержание» и «форма», которые имеют не конкретно-предметный смысл, а обозначают условные, иерархически связанные структурные уровни содержательно-формальной целостности художественного произведения и их *взаимообращаемость.* В такой целостности каждый верхний «слой» будет формальным по отношению к глубинному, а каждый нижний будет иметь содержательный смысл по отношению к выше расположенному. Отсюда – условность и относительность понятий. На уровне философского мышления такой феномен именуется *«планом неизреченного»* (И. Кант). В структуралистской эстетике этот тезис формулируется как *структурно-функциональный обмен содержания и формы в искусстве.* Иногда выделяют понятия «внутренней» и «внешней» формы.

Зрительный образ возникает в сознании художника мгновенно и сразу в форме, в конкретном материале. Художник изобразительного искусства мыслит объемами, массами, пространственными отношениями, данными в самом способе формообразования, в единстве содержания и формы как *«осмысленной формы», «мыслеформы»*, или *«формальной идеи».* В сущности, речь идет об особом способе преображения зрительных впечатлений, который А. фон Гильдебранд именовал *архитектоническим,* а другие художники называют *«мышлением формой».* Н. Н. Пунин использовал понятие *«структура замысла».* Он писал, что идея – это только «общая целеустремленность художника, желание замысла», но сам композиционный замысел предстает перед художником как бы уже созданным, мгновенно и в материале его искусства. При этом Пунин ссылался на слова художника Дж. Уистлера: «Произведение заключено в момент своего возникновения»[74].

В. А. Фаворский в связи с этим вспоминал метафору «черной вороны на снегу», под впечатлением этого образа В. И. Суриков, по его собственным словам, написал картину «Боярыня Морозова»[75]. «Получая заказ, получив какую-либо тему, выраженную словесно, – пояснял Фаворский, – я должен понять ее как форму… Через изобразительную поверхность материал будет обусловливать композиционный строй в его основных чертах»[76].

4.2. Теория двух установок зрения Д. Н. Кардовского – Н. Э. Радлова. «Принцип рельефа» и пространственные отношения композиции

Одна из наиболее оригинальных теорий формообразования в изобразительном искусстве зарождалась в конце XIX в. в столице Баварии – Мюнхене, именно оттуда ведут в Россию два различных пути плодотворного усвоения достижений западноевропейской теории искусства. Первый путь ведет в Петербург, второй – в Москву.

В то время академическая система преподавания искусства во всех европейских странах испытывала кризис. Особенно невыносимой для творчески мыслящих и жаждавших перемен молодых художников была атмосфера петербургской и прославленных в прошлом венской и мюнхенской Академий. Но Вена и Мюнхен продолжали оставаться центрами европейского искусства, переняв славу у Рима, Парижа и Лондона.

Однако своей славой эти города были обязаны не Академиям, а замечательным художественным музеям и множеству частных студий-мастерских, в которых могли обучаться все желающие. В мемуарной литературе часто встречается выражение «русские мюнхенцы», причем имеется в виду не только деятельность групп «Синий всадник» и «Новое объединение художников – Мюнхен», связанных с именем Кандинского. В Мюнхене наибольшей известностью пользовалась частная школа словенского художника Антона Ашбе (1862–1905).

В основу своего метода Ашбе положил *«принцип шара»* (нем. *Prinzip der Kugel)*. Руководитель школы считал, что прежде чем приступить к изображению, надо суметь увидеть в любой сложной форме простой геометрический объем: шар, куб, цилиндр[77]. Затем без излишних конструктивных схем сразу же приступить к «лепке формы тоном» (нем. *Modellierung*), причем последовательно – от «большой формы» к деталям. Для этих задач использовали в основном мягкие рисовальные материалы – уголь, сангину, мел, соус.

В школу-студию А. Ашбе съезжались многие ученики из всех стран Европы, в том числе из России. Д. Н. Кардовский и И. Э. Грабарь летом 1896 г. уехали из Петербурга в Париж, но затем переехали в Мюнхен к А. Ашбе. Кроме них в этой же школе в разное время занимались другие русские художники: И. Я.

Билибин, М. В. Верёвкина, М. В. Добужинский, В. В. Кандинский, Е. К. Маковская, А. А. Мурашко, К. С. Петров-Водкин, К. К. Рауш фон Траубенберг, Я. А. Тугендхольд, С. А. Щербатов, А. Г. Явленский. Все они сыграли значительную роль в развитии русского искусства рубежа XIX–XX вв.

Другой мюнхенской частной художественной школой с 1886 г. руководил венгерский живописец Шимон Холлоши (1857–1918). У Холлоши учились В. Д. Баранов (Россинэ), Е. М. Бебутова, К. Н. Истомин, А. И. Кравченко (недолго), К. А. Коровин, Н. Б. Розенфельд, В. А. Фаворский.

Весной 1900 г. из Мюнхена в Санкт-Петербург вернулся Д. Н. Кардовский. В 1903 г. он начал преподавать рисунок и живопись в Академии художеств, в мастерской И. Е. Репина. Учитель увидел в работах бывшего ученика качества, которых недоставало его преподаванию. В 1906 г. Д. Н. Кардовский возглавил мастерскую в Академии. В ней учились С. Л. Абугов, Б. И. Анисфельд, Н. Э. Радлов, А. И. Савинов. С 1905 г. Кардовский проводил занятия и в собственной частной школе. Его учениками стали Д. С. Стеллецкий, П. А. Шиллинговский, В. И. Шухаев, А. Е. Яковлев.

Кардовский не писал теоретических трудов и письменно не изложил своей методики преподавания изобразительного искусства. За него это сделал староста академической мастерской – художник и теоретик Николай Эрнестович Радлов (1889–1942). Радлову удалось не только усвоить методику учителя, но и создать оригинальную теорию преподавания рисунка, в сущности теорию формообразования в изобразительном искусстве.

Новую концепцию Радлов изложил в 1913 г. на страницах журнала «Аполлон»[78]. В 1935 г. вышла его книга «Рисование с натуры». В книге Радлов писал: «Умеющий проводить четкие линии карандашом или пером, скопировать с большой точностью чужой рисунок или со сходством “на память” изобразить профиль знакомого – еще не “рисует”. Вопросы собственно рисунка как элемента творческого процесса возникают с того момента, когда перед художником поставлена задача – дать на листе бумаги образное изображение находящегося перед ним предмета… Мы подходим, таким образом, к существеннейшим вопросам рисунка, то есть к тому. усилию воображения, которое, так сказать, приводит рисунок и натуру к одному знаменателю, другими словами, устанавливает между ними общий признак. И совершенно ясно, что этот общий признак, сближающий два столь разнородных предмета, как пространственно-протяженный окрашенный объем и однотонная плоскость листа бумаги, может быть извлечен одним из двух путей: или тем, что мы мысленно воспринимаем натуру как бы уже распластанной на плоскость, то

есть лишив ее пространственной глубины, и сравниваем тогда эту воображаемую плоскость с фактической плоскостью нашего рисунка, или – мысленно представляя нарисованное на бумаге как бы существующим в пространстве. и, таким образом, сравниваем воображаемое пространственное построение с объективно-пространственной натурой. Общим признаком в первом случае была плоскость, во втором – пространственность, трехмерность этих двух сличаемых объектов»[79].

Идея *«двух знаменателей»* и «двух способов видеть» натуру, а также основанных на них способов изображения – плоскостного и объемного, заимствована Кардовским и Радловым из теории немецкого скульптора и теоретика А. фон Гильдебранда, члена «Римского кружка» и автора знаменитой книги «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893).

В своей теории немецкий скульптор исходил из того, что смысл изобразительного искусства заключается не в копировании действительности, а в последовательном отвлечении и преображении отдельных зрительных впечатлений в некое новое целое. Поэтому наблюдаемое в природе следует *преобразить «самим способом изображения».* Этот процесс именуется формообразованием, и он представляет собой не что иное, как «дальнейшее развитие способности восприятия». Способ такого «преображения» Гильдебранд назвал *архитектоническим.* Осуществление отдельных стадий этого процесса теоретик обозначил понятиями «преображения форм»:

- формой существования;
- формой явления;
- формой воздействия;
- формой представления;
- формой изображения.

Форму существования, или «объективную форму предмета», следует мысленно преобразовать в *форму явления* (например, показать, как этот предмет видится с определенной точки зрения, в перспективном сокращении и при определенном освещении). Но такая форма еще недостаточна для *«формы воздействия»* и *«формы представления»,* она должна быть обогащена нашими ощущениями и знаниями о предмете. В результате возникнет ясная и цельная форма, в которой совмещены разные объективные и субъективные стороны (в современной терминологии – *образ предмета*). Последняя – как наиболее целостная и «преображенная мышлением художника» – составляет основу *«формы изображения»,* или *изобразительной формы произведения искусства.*

Однако не все зрительные восприятия предметов и

пространства, утверждал далее Гильдебранд, дают ясное, исчерпывающее представление о предмете, следовательно, «представление формы есть некоторый вывод, полученный нами из сравнения видов явлений», в котором необходимое отделено от случайного[80]. Н. Э. Радлов, развивая эту мысль немецкого теоретика, выделял два основных вида пространственных представлений: далевое (плоскостное) и осязательное (объемное).

При *далевом восприятии* усиливаются двухмерные, силуэтные качества воспринимаемых предметов и почти не ощущаются трехмерные, объемные. К примеру, когда мы видим лес на горизонте или горы вдалеке, то не различаем отдельных деревьев или камней, но зато воспринимаем характер общего силуэта. Остроту такого восприятия можно усилить, слегка сощурившись, смотря «в полглаза». Именно так поступают живописцы. Вспомним характерную позу живописца у мольберта. Отходя подальше от холста и сощурившись («смотрение в полглаза»), он проверяет общее впечатление от натуры. В этом случае изображение объекта осуществляется не изолированно, а в отношениях к окружающей среде: свету, воздуху, с учетом рефлексов и тепло-холодных отношений тонов. Это основа искусства живописи была доведена до абсолюта французскими импрессионистами в 18701880-х годах.

Противоположный способ – рассматривания объекта вблизи – способствует лучшему пониманию его объемных, конструктивных качеств, но подчас ослабляет восприятие целого. Такой способ называется *осязательным,* или *двигательным,* поскольку в нем зрение уподобляется осязанию, ощупыванию предмета со всех сторон, что стимулирует анализ объемно-конструктивных качеств предмета, убедительную «лепку» его формы средствами тона, линии, цвета. Именно это свойство основоположник научной атрибуции живописи Бернар Бернсон (1865–1959) назвал «осязательной ценностью» (англ. *tactile value).* Следует заметить, что теория двух установок зрения является классикой западноевропейского искусствознания. Так, в трудах Алоиза Ригля эта дихотомия обозначается как «оптическое» (нем. *optische*) и «осязательное», или «гаптическое» (нем. *haptische),* восприятия. Эту идею восприняли представители второй венской школы искусствознания, в частности Х. Зедльмайр, а позднее – структуралисты.

Понятно, что в художественном творчестве обе «установки зрения» взаимодействуют, сочетаются и используются попеременно. Однако в теоретическом исследовании и учебной практике их целесообразно разделять, более того, именно на этом разделении основывается правильное понимание основных

закономерностей формообразования в творческом процессе художника. Так, исходя из положения о двух установках зрения, можно выделять различные способы изображения:

- линейно-конструктивный,
- тонально-объемный,
- живописный,
- графический.

Соответственно используются подходящие объекты, изобразительные средства и материалы. Правильное понимание специфики различных «установок зрения» делает понятным содержание таких на первый взгляд парадоксальных определений, как «живописная графика» или «графичная живопись».

«Попеременное смотрение на натуру» в творческом процессе художника неоднородно, оно имеет свою динамику. Первое впечатление всегда синтетично. Оно ценно с эмоциональной, эстетической точки зрения, и для того, чтобы его не потерять и не ослабить, художник смотрит на натуру как бы отстраняясь от нее, мысленно отдаляясь, чтобы не замечать деталей, отвлекающих от общего впечатления. Переключаясь в процессе работы на противоположную, объемную установку зрения, художник мысленно либо физически приближает к себе объект и внимательно изучает его, анализируя конструкцию, текстуру, фактуру. Заканчивается творчески-изобразительный процесс *итоговым синтезом,* приведением к зрительной целостности первого впечатления, общего силуэта, отношений больших масс и мелких деталей, сведением всех элементов композиции к характеру «большой формы».

Н. Э. Радлов, учитывая эти закономерности, с истинно русским максимализмом делает акцент на психологических и методических свойствах «плоскостной» и «объемной» установок зрительного восприятия. Он пишет об этом так: «Со стороны художника возможны два противоположных подхода к изображаемому явлению. Художник может смотреть на явление наивно, как бы глазами человека, впервые увидевшего свое впечатление от природы, свободное в известном смысле от знания и опыта, он будет разлагать на линии и пятна – он будет слушать только то, что говорит ему природа, и переводить ее слова на свой язык. Только природа и темперамент творца участвуют в этом творческом процессе. Но художник может подходить к природе, вооруженный всем своим знанием, всем опытом – тогда его воля не подчиняется впечатлению, но выбирает и отвергает; между творцом и природой возникает как бы третий элемент – стиль; из отдельных слов, подслушанных у

природы, творец слагает свою песню… В первом случае существенной чертой творчества является метод анализа, во втором – синтеза»[81].

Преобладание аналитических или синтетических приемов в творчестве отдельных художников дало повод Радлову разделить их на *«аналитиков»* и *«синтетиков»*. Все старые мастера, в сравнении с новыми, – выдающиеся синтетики, в особенности те, кто больше внимания уделял рисунку, композиции и «осязательности» формы, например, итальянские художники флорентийской школы. Таково творчество Леонардо да Винчи. Усиленно занимаясь научным анализом искусства, он создавал, тем не менее, яркие образцы художественного синтеза. По сравнению с ним неистовый Микеланджело кажется большим аналитиком, поскольку не всегда достигал целостности, гармонии всех элементов художественного образа. Тициан как венецианец более живописен и, следовательно, аналитичен, чем Рафаэль.

Часто различия метода выходили на уровень личных конфликтов и даже непримиримой вражды художников. Этим, главным образом, объясняется взаимное неприятие Микеланджело и Рафаэля. Импрессионист К. Моне – типичный аналитик, поскольку довел до предела принцип разложения формы цветом и светом. Однако в поздний период творчества он пытался вернуться к синтезу цветового пятна и плоскости картины. На опыте импрессионизма П. Сезанн стремился к поискам нового синтеза цвета, объема и изобразительного пространства. Экспрессия В. Ван Гога – пример доведенного до крайностей сумасшествия живописного анализа. Соперник Ван Гога – П. Гоген был синтетиком (он сам назвал свое искусство «синтетизмом»). Известен мучительный разлад двух художников и непонимание творчества друг друга. Выдающийся скульптор О. Роден был импрессионистом, «живописцем в скульптуре», а его последователи Э.-А. Бурдель и А. Майоль достигли синтеза, необходимого для создания подлинно монументального стиля.

Различия в отношении художников к изобразительной поверхности объединяются понятием *«принцип рельефа»*. В. А. Фаворский подчеркивал, что многообразие зрительно-двигательных представлений во всех видах изобразительного искусства, включая живопись и архитектуру, «приводится к единству плоскостью переднего плана». Сложность заключается в том, что объемную форму, изображаемую осязательно, предметно, сложно согласовать с изобразительной поверхностью; далевой зрительный образ, о чем, в частности, писал и Радлов, легче перенести на бумагу или холст, но он не передает

объемности.

В связи с этим Гильдебранд утверждал, что задачей художника является создание целостного образа предмета. Особенностью *целостного «мышления формой»,* присущего художнику классического искусства, является то, что он «преобразует пространственное и формальное представления… состоящие из бесчисленных двигательных представлений», в образ, который уже не требует от зрителя «двигательной деятельности», поскольку обладает убедительностью проведенной художником работы.

Методически это осуществляется мысленным движением плоскости переднего плана (в живописи «картинной плоскости») в глубину. Для наглядности «представим себе две стоящие параллельно стеклянные стены и между ними фигуру, положение которой таково, что ее крайние точки их касаются, – писал далее Гильдебранд, – фигура, если смотреть на нее спереди сквозь стеклянную стену, объединяется в едином плоскостном слое. Ее крайние точки, касаясь стеклянных стен, представляются, даже если эти стены мысленно отбросить, лежащими на общей плоскости». Этот способ является универсальным для всех видов «зрительных искусств» и служит необходимым условием целостного, т. е. художественного восприятия формы и пространства. В то же время «принцип рельефа» «есть не что иное, как господствующее в греческом искусстве представление рельефа. Это – форма воззрения, во все времена служившая показателем художественного чувства и выражением его непреложных законов. Недостаток этого рода чувства означает недостаток художественного отношения к природе»[82].

В. А. Фаворский в лекциях по «Теории композиции» вспоминал прием, придуманный великим Микеланджело, который погружал в воду восковую модель будущей статуи, а затем медленно ее приподнимал, наблюдая, как над поверхностью воды появляются точки объема, лежащие в одних и тех же фронтальных планах[83]. Гильдебранд пояснял этот прием: скульптор должен «положить в основание» скульптурного образа «зрительное или картинное представление и, лишь исходя из него, двигаться дальше», в глубину массы каменного блока. Проще говоря, необходимо вначале нарисовать картину на передней поверхности камня, а затем мысленно «двигать» ее в глубину. При этом «крайне важно представлять и высекать всегда одновременно то, что одновременно является глазу в одной плоскости. Только когда выработан первый слой изображения, я могу переходить к следующему… в противном же случае получаются одни дыры»[84].

«Принципу рельефа» неукоснительно следовал живописец французского классицизма Н. Пуссен. Он использовал объемный макет композиции будущей живописной картины: деревянный ящик наподобие театральной сцены, в котором он размещал фигурки из глины, одевая их тканями. Через отверстия в верхней и боковых частях ящика проникал свет, который помогал художнику «разбирать» фигурки по пространственным планам.

Мера глубины действительного или воображаемого рельефа (например, в гравюре или живописной картине) не совпадает с реальными расстояниями в натуре, однако именно в таком «спрессованном» изобразительном пространстве, *упорядоченном по планам (пространственным «слоям»),* каждая фигура, элемент композиции или точка поверхности объема получает *пластическую определенность* (такую определенность Фаворский называл функцией пространства). Это придает убедительную ясность и цельность художественному произведению.

По «принципу рельефа» строятся не только собственно рельефные изображения, но и все классические статуи. Они предполагают последовательное рассматривание при круговом обходе, но обязательно *фронтальны,* т. е. имеют одну главную точку зрения. Б. Р. Виппер писал о том, что многие фотографы в поисках наиболее эффектных ракурсов неправильно фотографируют классические статуи. Тем самым они искажают их образный смысл. Их надо фиксировать фронтально, поскольку именно на это рассчитывал скульптор.

То же относится и к классической архитектуре. Историк архитектуры Н. И. Брунов писал о композиции Парфенона Афинского Акрополя: «Принцип рельефной композиции представляет собой существенное начало, объединяющее архитектурные и скульптурные формы. Рельефный характер скульптуры во фронтонах, метопах и ионическом фризе очевиден. Выпуклость фигур в рельефе возрастает… к фронтонам.». Но даже для отдельно стоящих фигур «характерна ориентация на фон стены сзади, – отсюда проистекает их некоторая распластанность»[85]. Поэтому и в архитектурном отношении древнегреческий храм кажется монументальным постаментом для скульптур, а скульптуры – естественным завершением архитектуры.

Таким образом, можно заключить, что *формообразование в изобразительном искусстве представляет собой сложный, многосторонний процесс приведения к единству многих сторон, качеств и отношений.* Возникающую в результате новую целостность, не сводимую к отдельным элементам и отношениям, именуют композицией.

4.3. Эвритмия. Метр и ритм как композиционные средства. Пространство и время в композиции произведения изобразительного искусства

Эвритмия (греч. *eurhythmia* – стройность, устойчивость, повторяемость) – категория древнегреческой эстетики. Этот термин, введенный Аристотелем (384–322 гг. до н. э.), обозначал качество, которое позднее стали именовать словом *«гармония»* (согласие, созвучие, совершенная целостность). Древнеримский зодчий Витрувий в трактате «Десять книг об архитектуре» (18–16 гг. до н. э.) определил этим понятием *«видимую соразмерность»*[86]. Под симметрией Витрувий понимал «простую соразмерность», или метрическую норму, а под пропорциями – закономерную повторяемость, ритмическую, или динамическую, организацию элементов композиции. Эвритмия, таким образом, представляет собой наиболее общее понятие, это «приятная внешность и подобающий вид» (лат. *venusta species et commoduscue as-pectus*).

Следовательно, опираясь на исторически сложившиеся категории, можно сформулировать следующие пары понятий:

- «симметрия» – «асимметрия»;
- «метр» – «ритм»;
- «размеренность» – «направленность»;
- «отношения» – «пропорции»;
- «статичность» – «динамичность».

Согласно общей теории формообразования, под *метрическим* порядком понимают равномерную последовательность элементов, а *ритмические* структуры основаны на неравномерных рядах, различных интервалах, чередовании акцентов и пауз. Это различие было осознано еще в античной эстетике: греч. *metron* – мера, измерение, *phythmos* – движение, течение, то же, что позднейшее «рифма».

Метр является структурной основой любой ритмической конструкции. Соответственно, симметрия и метрический порядок элементов служат формальной основой эстетической организации *(гармонизации)* формы, а асимметрия и ритм – *художественно-образной выразительности.* Причем те и другие сочетаются и порождают смешанные формы и сложные метроритмические и симметрично-асимметричные структуры.

Эвритмический тип гармоничных отношений, или

пропорций, в практике античной архитектуры связывали с динамическими свойствами наклонных и диагональных линий; вертикаль и горизонталь соотносили с симметрией. В античном искусстве существовали две концепции «красоты формы», условно называемые *«симметрической»* и *«эвритмической».*

Позднее два полюса формальной организации художественного произведения получили идеологическое содержание, их стали различать как «классическое» и «современное». Применительно к новейшей эстетике можно сказать, что эвритмия – это не просто гармоничные отношения частей формы, а более сложная целостность, включающая рациональные и иррациональные свойства, зрительное, или пластическое, движение и экспрессивную выразительность.

Еще одно позднейшее значение термина «эвритмия» – *искусство соединения движения, света и музыки.* Именно в этом смысле термин «эвритмия» использовал австрийский мистик, оккультист, философ и писатель Рудольф Штайнер (1861–1925). В 1913–1919 гг. по его проекту в Дорнахе близ Базеля (Швейцария) было сооружено из дерева необычное здание: Гётеанум (Goetheanum). «Храм мудрости» под руководством создателя антропософии строили энтузиасты из разных стран мира. Штайнер вначале назвал свое детище «Дорнахской постройкой», затем «Иоанновым зданием» (Johannesbau) – по имени одного из персонажей своих драматических мистерий, а с 1918 г. – Goetheanum, по латинизированной форме имени И. В. Гёте, великого немецкого поэта, посвященного в рыцари ордена розенкрейцеров, идеи, темы и образы которого Штайнер использовал в своем творчестве.

В концепции Р. Штайнера получили развитие идеи Р. Вагнера о единении искусств *(гезамткунстверк).* Новый вид искусства, соединяющий драму, свет, цвет и музыку, австрийский мистик обозначил аристотелевским термином «эвритмия». Здание Гётеанума предназначалось для «художественно-драматических изображений» и должно было стать «воплощением живых элементов духоведения», но не в традиционных формах аллегории, символа, эмблемы, а посредством «органического формообразования». В новогоднюю ночь на 1 января 1923 г. деревянное здание сгорело. В 1924–1928 гг. построили новое, из бетона. Внутри имеются росписи, витражи, выражающие, по определению Штайнера, *«вибрации всех искусств».*

Эстетические свойства и символические значения метра и ритма объединяются в размеренности и направленности *зрительного (пластического) движения формы.* В искусстве классического орнамента такими свойствами обладает

древнегреческий меандр: его элементы вписываются в метрическую сетку, но представляют собой несколько удлиненные, так называемые неравносторонние, или «живые», квадраты, а их рисунок имеет ярко выраженную направленность. Отсюда впечатление непрерывного однонаправленного (обычно слева направо) движения (греч. *maiandros,* лат. *meatus* – движение, течение). Это свойство меандра объясняет также наиболее распространенную версию происхождения слова: от названия р. Меандрос в Малой Азии (ныне Большой Мендерес в Турции), обладающей извилистым руслом.

Иконография меандра связана с эстетическим осмыслением физического движения и, в частности, освоения технологии изготовления керамических сосудов на гончарном круге. Вращая сосуд на гончарном столе, мастер делил горизонтальные полосы декора на равные доли, а движение по кругу подсказывало направленность и ритм. Сочетание горизонтальных поясов и вертикалей и соответственно нескольких осей симметрии создает метрическую сетку, называемую *раппортом* (фр. *rapport* – ответ, отклик). В орнаменте раппорта чередование фигур происходит не в одном, а в нескольких направлениях: вертикальном, горизонтальном и диагональных. Точки пересечения осей акцентируются в ритмическом (неравномерном) порядке, что в целом рождает «зрительную пульсацию». Главное свойство орнамента заключается в моторности, динамичности и бесконечности вариационного развития.

Наложение двух меандров с ритмическим сдвигом «на один шаг» образует в пересечении каждого элемента крест-свастику. Этот знак, один из древнейших солярных символов, связан с обозначением четырех стихий и четырех частей света. Он также основан на архетипе симметрии. Однако свастика имеет направленность, и ее рисунок асимметричен. Зигзаг, направленный вверх и вправо (в направлении «сильной доли» зрительного пространства), является добрым, светлым знаком, воплощающим активное, мужское начало Ян (санскр. *suvastike)*. Противоположная направленность зрительного движения (влево и вниз, в «слабую долю») связывается в мифологических представлениях с пассивным, темным и «влажным женским началом» природы Инь (санскр. *sauvastike)*.

В художественном творчестве используется особое, *концептуальное пространство-время,* параметры которого отличаются от действительного физического пространства и времени. Иначе говоря, пространство и время обретают свойства композиционного материала. Поэтому художники часто говорят о всепроникающем подобии формы и пространства, об

упорядочении «смыслового пространства». В. А. Фаворский использовал определение *«композиционность пространства».* С помощью органов чувств мы ощущаем пространство явлений в системе отношений, возникающих от заполненности пространства материальными телами, имеющими конкретную массу и протяженность. Мы переживаем художественное пространство во времени либо время претворяем в пространственную форму.

В архитектонически-изобразительных искусствах существует определенный приоритет пространственных отношений над временными, поскольку только через пространственные отношения формы осмысливается длительность восприятия произведения искусства. Пространство является *формуемым* композиционным материалом, а время – *формующим,* или *формообразующим,* фактором. Именно поэтому основным качеством художественности изображения является внутреннее, пластическое движение формы, по терминологии В. А. Фаворского – *«двигательная цельность».*

Осознание длительности восприятия сложных композиционных структур преобразует пространственные метроритмические конструкции в новое качество. Структура такого концепта зависит от свойств масштабности и пропорций окружающей среды. В изображениях картинного типа пространственно-временной синтез обусловлен форматом, в монументально-декоративном искусстве – пространственно-временным континуумом архитектурной композиции.

Совершенный пример первого и отчасти второго рода – фреска Рафаэля Санти «Афинская школа» (1509–1510) в Станца делла Сеньятура («Комната подписи», папский рабочий кабинет) в Ватикане. Фигуры этой композиции сгруппированы таким образом, что их асимметричное расположение ритмически согласуется с симметрией формата и архитектурой, изображенной на дальнем плане. Для достижения композиционной целостности Рафаэль «вывел» фигуры из архитектурной перспективы, построенной к тому же с использованием нескольких линий горизонта и точек схода перспективных линий, и даже нарушил масштабное соответствие. Сложная, но кажущаяся простой, гармония композиции достигается согласованием разнообразных приемов акцентации, уравновешивания и пропорционирования. Именно это качество в классицистической традиции вслед за Витрувием принято именовать *эвритмией.*

На отдельных этапах истории искусства и развития пространственного мышления использовались различные приемы

построения концептуального пространства-времени. Так, например, в древнеегипетском искусстве и на архаических стадиях развития всех исторических типов искусства в восприятии мастером изобразительной плоскости или массы каменного блока преобладала *осязательная ценность.* Поэтому изображение как бы стелется по плоскости, и два пространственных измерения доминируют над третьим. С этим связаны названия *симультанные* (фр. *simultane* – одновременный), видимые одновременно с двух сторон или в двух проекциях на плоскости, и *«строчные»* изображения. На древнеегипетских и ассирийских рельефах голова человека изображается в профиль, глаз показан фронтально, плечевой пояс развернут также анфас, торс и стопы ног – в профиль. В результате передается движение вдоль изобразительной плоскости, а способом перекрывания фронтальных планов – в глубину. В древнегреческом искусстве «строчные» изображения, на которых фигуры размещали рядами, одни над другими, слева направо, а затем справа налево, именовали «бустрофедон» (греч. *boustrophedon* — так, как ходят быки по пашне).

Во всех случаях преобладало не оптическое (нем. *optish),* а гаптическое, двигательное, или осязательное (нем. *haptische),* отношение к изобразительной поверхности. Даже в античном искусстве периода классики (середина V в. до н. э.) в рельефах, росписях и мозаиках изображаемые предметы, как правило, не связаны однородной пространственной средой и не образуют непрерывного *пространственного континуума.* Иными словами, такое изобразительное пространство не *перспективно* (от лат. *per-spicere* – проникать взором, видеть сквозь), а *аспективно* (от лат. *aspectere* – глядеть извне, взирать). Так, например, на римской фреске «Альдобрандинская свадьба» (начало I в. н. э.) фигуры промоделированы светотенью, но каждая изображена в автономном изобразительном пространстве, и даже падающие тени не связывают фигуры между собой, а лишь «прикрепляют» их к «островкам» земли. Подобное изобразительное пространство называют также *дискретным* (лат. *discretus* – прерывистый, раздельный).

Если изобразительные приемы искусства Древнего мира обычно характеризуют как плоскостные, то изобразительное пространство в западноевропейском средневековом искусстве можно с определенной долей условности именовать уплощенным. Мысленная глубина изображения не отвергалась, а, напротив, обретала особый символический смысл. Обесценивалась лишь физическая протяженность, поскольку в системе символических значений она не играла существенной роли.

В средневековом искусстве местоположение зрителя мыслится не вне, а внутри изобразительного пространства. Поэтому принципиально невозможна проекция точки зрения на картинную плоскость, подобную прозрачному стеклу, за которой находится воображаемый художником мир. То, что мыслится глубже, располагается на картинной плоскости выше и означает горний, небесный мир, то, что ниже, – земную твердь. Все предметы разворачиваются по отношению к зрителю в зависимости от его *мысленного движения* внутри представляемого пространства.

Следствием подобного мышления являются многообразные сочетания приемов прямой, обратной и параллельной, или *латеральной* (лат. *lateralis* – боковой), перспективы. В средневековом Китае и Японии мастер во время работы расстилал картину или свиток на полу и смотрел на изобразительную поверхность сверху вниз, тем самым почти буквально «входил внутрь» пространства изображения. Маленькие фигурки внутри классического восточного пейзажа с высокой линией горизонта обозначают именно такой аспективный взгляд на мир.

В византийской и древнерусской иконописи, мозаике, фреске, западноевропейских миниатюрах и монументальных рельефах применялась более сложная и изысканная система пространственных отношений изображения, основанная на *мысленном суммировании многих точек зрения и динамичной зрительской позиции.* Таковы, например, изображения здания или трона, показанного одновременно с нескольких сторон, снаружи и изнутри, а также *«иконные горки».* Последние по трактовке художника и теоретика Льва Федоровича Жегина (1892–1969), сына архитектора Ф. О. Шехтеля, представляют собой образ динамичной земли, «вздыбившейся» на дальнем плане в результате динамичной позиции зрителя и суммирования отдельных проекций на плоскости[87]. «Горки» с «лещадками» (верхними площадками) возникают, согласно гипотезе исследователя, из-за сферичности изобразительного пространства, условных разломов и последующего совмещения отдельных проекций на плоскости. Аналогичным образом появляются «разломы» земли переднего плана, «кручения» формы и иные особенности.

Можно также сказать, что изобразительное пространство средневекового искусства динамично и обращено «лицом» к зрителю. Священник, философ и теоретик искусства Павел Александрович Флоренский (1882–1937) называл перспективу древнерусской иконописи *«обращенным пространством»,* в том смысле, что оно «обращено к предстоящему». Следствием такой

пространственной концепции является кажущаяся «застылость», неподвижность фигур, что может быть расценено как условность или даже недостаток, ограниченность средневекового искусства. Однако «застылость» объясняется разными причинами, в том числе предполагаемой динамичной позицией самого зрителя: осматриванием, мысленным осязанием изображенного предмета со всех сторон.

В композиционном отношении воображаемое движение объекта относительно зрителя либо зрителя относительно объекта – одно и то же. Приемы помещения зрителя внутрь создаваемого художником пространства имеют аналогии в детском творчестве и в некоторой мере отражают процесс «первичного познания пространства и объемов посредством двигательно-осязательных ощущений»[88]. Например, ребенок, рисуя что-либо, поворачивает вокруг оси лист бумаги, из-за чего часть изображений кажется расположенной «вверх ногами». Так их воспринимает взрослый, но они совершенно естественны при взгляде изнутри изобразительного пространства. В этом примере также проявляется фундаментальная закономерность: онтогенез (индивидуальное развитие мышления) повторяет филогенез (историческое развитие рода).

О множественности точек зрения в произведениях средневекового искусства свидетельствует отсутствие единого источника освещения – свет льется со всех сторон. В византийском искусстве это духовный свет, который символизируют светящиеся нимбы, золотой фон мозаик и ассистка (от лат. *assistere* – поддерживать) – линейная и штриховая золотистая прорисовка одежд. Характерные приемы древнерусских икон и фресок – пробела и «двйжки» (светлые штрихи личного письма) – также рассматривают в качестве доказательства динамики зрительской позиции[89].

В вертикальных форматах средневековой живописи явственно уменьшение изображенных предметов к переднему плану (у нижней границы изображения) и увеличение к дальнему. В результате возникает эффект *обратной перспективы.* В сложных многофигурных композициях обратная перспектива заметней в нижней части. В средней – параллельная с некоторым увеличением масштаба, из-за чего представленные в этой части фигуры кажутся большеголовыми и коротконогими, видимыми как бы сверху вниз. Верхняя часть композиции строится в системе усиленно-сходящейся перспективы. В целом сочетание различных приемов создает ощущение мощного, наполненного предметами пространства со зрителем в центре. Это пространство насыщено движением, развертыванием содержания снизу вверх и от

середины к краям.

Многие века в истории живописи художники акцентировали зрительное внимание на изображаемых фигурах и меньшее значение придавали окружающему пространству, трактуя его *дескриптивно* (лат. *descriptivus* – описательный, разграниченный, разделенный), т. е. сложенным из разных элементов. Следуя взглядом от одного изображенного предмета к другому, зритель представлял себе и пространство, в котором эти предметы существуют, но не воспринимал его одномоментно и целостно как самоценность. В картинах иного, *инскриптивного пространства* (лат. *inscriptivus* – надписанный, заявленный, наглядный) многие предметы изображаются в глубине, в ракурсе, указывая направление воображаемого движения. В такую картину мы можем мысленно «войти» и «участвовать» в изображенных событиях.

Для облегчения зрительского «участия» художник использует чередование пространственных планов, перспективные сокращения, контрасты масштабов, перекрывание одного плана или предмета другим, как бы ближе расположенным. На первом плане картины создается нечто вроде кулис, иногда с фигурами, которые своим положением и жестами приглашают «войти в картину». Такие фигуры называют *репуссарами* (фр. *repoussoir* – выделение, обрамление), или *медиаторами* (лат. *mediator* – посредник).

Роль репуссаров могут выполнять и предметы, заполняющие углы картины. Формально они соотносятся с композиционным приемом *«скоса угла».* Далее в глубину располагается небольшой *проскениум* (лат., из греч. *proscaenium* – перед скеной) – передняя часть сцены с действующими лицами, за ними – фон, «задник». Существует обоснованное предположение, что подобная структура изобразительного пространства обязана своим происхождением искусству театральных декораций.

Выдающийся художник итальянского Возрождения Леонардо да Винчи является создателем не только универсальной схемы *«композиционного треугольника»,* основанного на архетипе симметрии, но и пространственной интерпретации этой схемы в виде *«композиционной пирамиды».* Разработка им же созданного треугольника или пирамиды фигур с легко намеченной S-образной пространственной линией, помещенных на темном фоне со светлыми проемами и пейзажем дальнего плана, положила начало новому композиционному типу живописной картины. Именно к этому типу относятся прославленные леонардовские «Мадонны», в частности, два варианта «Мадонны в гроте» (1483–1506). Тот же тип композиции успешно разрабатывал Рафаэль во

флорентийский период творчества (1504–1507).

Дальнейшее развитие пространственных идей отмечено композицией Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» на стене трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане (1495–1497). М. Дворжак, имея в виду произведения других мастеров и ранние картины самого Леонардо, справедливо писал о том, что художники отдавали предпочтение либо фигурам, либо пространству. Из-за этого господствовал разлад между фигурами, независимыми от изображенного пространства, и самим пространством, строившимся по законам перспективы, и все по-прежнему оставалось «на уровне сложения отдельных рационалистических и натуралистических элементов». Леонардо сумел преодолеть этот разлад тем, «что у него сама фигурная композиция превратилась в пространственную структуру, которая столь же свободно воздействует в пространстве, как само пространство»[90].

В композиции «Тайной вечери» художник, вопреки исторической правде, перенес действие в придуманный им самим интерьер, геометрическая структура которого в перспективном сокращении создает иллюзию продолжения физического пространства помещения трапезной комнаты. Величина фигур не соответствует малому пространству изображенного на стене интерьера, но благодаря этому достигается впечатление монументальности сцены. Леонардо самым необычным образом совместил *иллюзионизм «прямой» ренессансной перспективы* (центральной проекции) со средневековым *принципом триангуляции* – построения композиции (связанности частей и группирования фигур: четыре по три) на основе равнобедренных треугольников.

В результате столь изысканной, хотя и несколько навязчивой геометрии, зритель чувствует себя тайным наблюдателем происходящего, и картина разворачивается на его глазах как бы за прозрачным стеклом. Дж. Вазари писал в подобных случаях о живописи, «подобной стеклу» (ит. *parere di vetro)*. Зритель не замечает искусственности сцены и преувеличения размеров фигур. П. А. Флоренский скептически заметил, что Леонардо создал изобразительное пространство «особой ценности», но не «особой реальности» и потому не сумел передать духовный смысл евангельского повествования. «Сценическая постановка», осуществленная художником, «есть не более как продолжение пространства комнаты… Мы видим не реальность, а видим зрительный феномен, и мы подглядываем, словно в щель, холодно и любопытно, не имея ни благоговения, ни жалости, ни, тем более, пафоса отдаления»[91].

Эксперимент остался уникальным даже для необычного творчества Леонардо да Винчи. Но он имеет важное значение для эволюции искусства композиции картинного типа. В классической западноевропейской живописи последующих столетий стала обычной «многослойность» изобразительного пространства. Фигуры переднего плана обычно «держат» фронтальность картинной плоскости. Диагонали выражают действие. Оно начинается на переднем плане, продолжается и достигает кульминации в среднем и затихает на дальнем.

Горизонтальные членения композиции ясно разграничивают «пространственные слои».

Многие знаменитые картины постренессансной эпохи можно рассматривать в качестве своеобразных «учебников композиции». Такова картина «Менины» (португ. *las meninas* – фрейлины) испанского живописца Диего Веласкеса. Изначальное название – «Семья Филиппа IV». Написанная в 1656 г., картина передает не столь значительное событие – подношение напитка инфанте Маргарите, дочери испанского короля, при дворе которого работал художник. В жанровом отношении картина представляет собой групповой портрет в интерьере. Однако его участники, среди них и сам живописец, странным образом обращены не друг к другу, а пристально смотрят на зрителя будто из-за прозрачного стекла. Это позволяет предположить, что Веласкес в полотне «Менины» изобразил себя пишущим ту самую картину, которую мы видим. Картина уподоблена зеркалу, в которое с противоположных сторон смотрятся все участники – королевская семья, художник, зрители. *Уподобление искусства зеркалу* – распространенная аллегория ренессансной и постренессансной художественной культуры, отчего даже возникло весьма спорное предположение, что художник в действительности писал картину с огромного зеркала, установленного во дворце.

Однако замысел Веласкеса раскрывается не изображением персонажей и, конечно же, не зеркалом, а формальным построением картины: многократным «репродуцированием рамы». Картина «Менины» не столько представляет зрителю результат творческого процесса, сколько воплощает тему отношения искусства к жизни. Это произведение о творчестве и о самой жизни, которую отражает искусство. По определению К. Юсти, «это картина создания картины»[92].

В истории западноевропейского классического искусства постепенно складывались все более сложные приемы организации изобразительного пространства. Если обратная перспектива создавала «обращенное на себя» замкнутое пространство, а латеральная, или параллельная, – пространство бесконечное,

выходящее за границы рамы, то центральная проекция с точкой схода прямых линий парадоксально соединила мысленную конечность (за счет видимого схождения перспективных линий) и *концептуальную бесконечность*. Ощущая это противоречие, художники закрывали точку схода какой-нибудь фигурой или цветовым пятном. В целом в живописи XVII–XIX вв. происходила эволюция от искусства композиции (построения замкнутого автономного изобразительного пространства) к *экспозиции* (лат. *expositio* – выставление), в которой зритель ощущает себя выключенным из пространственно-временных отношений изображения и находящимся вне картины.

В архитектуре исследователи выделяют два типа композиций: *«продвижения в пространстве»* и *«пребывания в пространстве»*. Эти понятия можно применить и к искусству живописной композиции.

Первый тип, иначе называемый *сукцессивным* (фр. *successive* – последовательный, поочередный), предполагает последовательное «считывание» направленности формы и динамики композиции, созданной художником, и последующее мысленное разворачивание пространственно-временного континуума в зрительских ощущениях и представлениях.

Второй тип – *симультанный* (одновременный) – превращает зрителя в соучастника, наслаждающегося игрой пространств в самом центре изображенных событий, чаще по принципу «картина в картине» или «отражения в зеркале».

Наряду с этими существуют пространственные построения, объединяющие многие способы и приемы, именуемые *сферической перспективой*. Такая перспектива связана с древнейшими представлениями о мировом пространстве с центром, находящимся в сердцевине земли, и системой неевклидовой геометрии. В картинах, построенных по принципу сферической перспективы, срединная часть зрительно углубляется, а края мысленно выдвигаются.

Многие художники в истории искусства интуитивно подчеркивали сферичность пространства. П. Брейгель Старший в картине «Падение Икара» (ок. 1555 г.), в «альпийских пейзажах» и других произведениях придавал сферичности вселенский, философский смысл мысленного взгляда на землю из космоса. В композициях этого художника повторяется высокая точка зрения и подчеркивается кривизна земной поверхности. Философское обоснование сферической перспективы в мифологии и искусстве дал П. А. Флоренский в книге «Мнимости в геометрии» (1922).

П. П. Рубенс в случаях, когда формат картины приближается к квадрату, намеренно применял сферичность перспективы,

построенной на точке пересечения диагоналей и системе концентрических окружностей. В картине «Возчики камней» (1620) из собрания Государственного Эрмитажа сферическая перспектива превращает изображение случайного эпизода – тяжелая повозка с камнями застряла в колее – в подлинно космический пейзаж. Причудливой формы грот во вкусе живописцев раннего Возрождения обозначает центр картины, а его просвет втягивает взгляд в глубину. По обе стороны грота возникают два мира, каждый с собственной перспективой. Слева – низкий горизонт и вечер, справа – высокий горизонт, утро и свет. «Чаша ночи» перевешивает «чашу дня». Момент смены дня и ночи в системе центральной перспективы обретает философский смысл круговорота природы, вечного движения, стихии, борьбы человека за свою краткую жизнь. В центральной точке изображения пространство и время как бы завязываются узлом, и их движение приостанавливается и оценивается зрителем как настоящее в момент созерцания картины. Так формальная структура, конструкция изображения переводятся в содержательный план философской аллегории.

Русский художник Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939) разрабатывал собственную теорию символической трактовки изобразительного пространства. В 1916 г. художник изучал фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре на русском Севере (1502). В 1920 г. Петров-Водкин совершил поездку в Великий Новгород, осматривал росписи XIV–XV в., в том числе Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине (1378). Выступал с лекциями об искусстве. В 1919–1924 гг. художник был членом-учредителем Вольной философской ассоциации (Вольфилы).

К. С. Петров-Водкин считал сферическую перспективу отражением «единого целого космоса» и связывал ее с «построением формы цветом» по методу Сезанна. Вместо термина «конструкция» Петров-Водкин использовал определение *«беспредметная цветоформенная сущность».*

Приведенные примеры показывают, насколько тесно связаны понятия конструкции и композиции. В классическом искусстве невозможны отвлеченные формальные построения. Философская идея, историческая тема, мифологический или актуальный сюжет обязательно находят особенную форму выражения. Любые способы и приемы организации формы и изобразительного пространства переводятся в содержательный план и обретают мировоззренческий смысл.

4.4. Отношения величин и пропорции. Принцип «золотого сечения»

В окружающей человека действительности, в природных и искусственно созданных формах содержатся математические отношения величин. Они бывают разного рода. Самые простые – кратные, выражающиеся целыми числами. Например, отношения сторон квадрата (1:1) или прямоугольника, состоящего из двух квадратов (1:2).

Древнегреческий философ Платон (427–347 гг. до н. э.) упоминает геометрический способ удвоения площади квадрата построением на его диагонали большего квадрата. Второй квадрат содержит четыре «половинки» первого, следовательно, его площадь вдвое больше[93]. Это простейшее построение содержит в себе важную закономерность. Диагональ квадрата представляет собой иррациональную величину.

Если мы примем сторону квадрата за 1, то его диагональ равна √2, или 1,414… Таким образом, система мер, основанная на квадрате и его диагонали, несет в себе двойственность, бинарный принцип отношений простых целых и иррациональных чисел.

В истории античного искусства известен термин *«квадратные фигуры»* (греч. *tetragonos)*. Древнеримский писатель Плиний Старший (23–79 н. э.) называл «выглядящими квадратными» (лат. *signa quadrata*) бронзовые статуи аргосской школы, в частности знаменитых «Дорифора» и «Диадумена» работы Поликлета. При этом он ссылался на энциклопедиста Марка Теренция Варрона (116-27 гг. до н. э.), предполагая, что слово «квадратный» может указывать не характер силуэта статуи, а способ пропорционирования, изложенный в теоретическом сочинении Поликлета «Канон» (сочинение не сохранилось). Статуи атлетов в изображении Поликлета действительно выглядят «квадратными» (в ином переводе – «широких пропорций»).

При анализе их пропорций оказывается, что модуль фигуры – сторона квадрата, диагональ которого, в свою очередь, служит стороной большего квадрата, и т. д. В результате все части статуи выстраиваются пропорционально в системе «парных мер»: *рациональных и иррациональных отношений.* Так, высота всей фигуры делится кратно на две, четыре и восемь частей (голова фигуры составляет 1/8 роста). Однако при пластическом движении (опоре атлета на одну ногу, вторая нога согнута в колене и отставлена назад) возникают иррациональные отношения. Если мы примем за единицу (сторона малого

квадрата) верхнюю часть фигуры (независимо от ее действительного размера) – голову и торс до гребня подвздошной кости таза (на которую ложатся косые мышцы), то нижняя часть фигуры (тазовый пояс и опорная нога) будут равняться 1,618 (сторона большего квадрата). Соответственно вся высота фигуры – 2,618. Эти отношения связаны закономерностью *«золотого сечения»,* открытой еще древними египтянами и являющейся универсальной.

Египетские строители решали исходную задачу так же, как спустя более четырех с половиной тысяч лет древнерусские плотники: на земле, с помощью мерного шнура, но методически иначе – построением так называемого *«священного египетского треугольника».* Они брали шнур – веревку, разделенную узлами на двенадцать равных частей, соединяли ее концы и, растягивая на земле, забивали колышки в землю на третьем, седьмом и двенадцатом делениях. При этом получался треугольник с отношениями сторон 3: 4: 5. Такой треугольник, согласно одной из основных аксиом геометрии, всегда будет прямоугольным. Прямой угол необходим для прочности постройки: центр тяжести (вершина) сооружения проецируется на середину основания. Построив прямой угол на земле, можно увеличивать его до любых размеров, строить план, переводить его в вертикальную плоскость. Из-за универсальных свойств этой фигуры египетские жрецы называли прямоугольный треугольник с отношениями сторон 3: 4: 5 «священным», символизирующим великую триаду богов: Исиду, Осириса и их сына Гора (егип. *Hor* – высота, небо). Гор олицетворял гипотенузу, Исида и Осирис – катеты «священного треугольника».

Числа 3, 4, 5, их сумма 12, а также 7, сумма 3 и 4, – все эти величины часто встречаются в природе. В культурах разных народов мира они имели символическое значение и объявлялись священными. Мы знаем также, что высота самой высокой пирамиды Хуфу в Гизе относится к стороне основания как 5: 8, а поперечное сечение второй пирамиды – Хафра – представляет собой два «египетских священных треугольника» с отношением сторон 3: 4: 5.

Французский архитектор А. Фурнье де Кора, норвежская художница Е. Килланд и русский архитектор В. Н. Владимиров[94], изучая приемы пропорционирования древних зодчих, независимо друг от друга пришли к модели, объединяющей геометрические фигуры и численные отношения, закономерно повторяющиеся в планах и разрезах древних сооружений. Эта модель получила название *египетской системы диагоналей.* Если мы возьмем квадрат (с отношением сторон 1: 1)

и спроецируем его диагональ (√2) на продолжение одной из сторон, а затем из найденной точки восстановим перпендикуляр, то получим новую фигуру – прямоугольник. Проведя и в нем диагональ, обнаружим, что она равна √3. Повторим построение и увидим новый прямоугольник с более длинной стороной. Диагональ этого прямоугольника будет равняться √4, т. е. 2. Проецируя эту диагональ как в предыдущих случаях и восстановив перпендикуляр, получаем так называемый *двусмежный квадрат* (состоящий из двух равных квадратов) с диагональю √5.

Внутри двусмежного квадрата (два квадрата чаще всего образуют планы древнеегипетских храмов) помещается ряд диагоналей и, соответственно иррациональных величин, связанных определенной последовательностью. Формулу подобной закономерности, как известно, впервые вывел древнегреческий мыслитель Пифагор Самосский (570–490 гг. до н. э.).

Согласно легенде, Пифагор учился у египетских жрецов. После того как персидский царь Камбис II в 525 г. до н. э. захватил Египет, Пифагор попал в плен и был отправлен в Вавилон, где продолжил обучение у халдейских магов. Независимо от того, соответствует ли эта легенда исторической действительности, логично предположить, что Пифагор, знакомый с египетской системой мер, не мог не обратить внимания на то, что сумма квадратов катетов «египетского священного треугольника» равняется квадрату гипотенузы: $3^2 + 4^2 = 5^2$ (9 + 16 = 25). Это и есть теорема Пифагора в простейшем численном выражении. В графическом выражении теоремы очевидна ее основа – прямоугольный треугольник со свойствами сторон, аналогичными «египетскому» (сумма квадратов катетов равняется квадрату гипотенузы). Одновременно этот треугольник является половиной двусмежного квадрата с диагональю – главной фигуры «египетской системы диагоналей».

Основной шаг в разработке теории гармонии был сделан в эпоху итальянского Возрождения – выдающимся художником Леонардо да Винчи и его другом, математиком, монахом ордена францисканцев Лукой Паччоли (1445–1517). В 1496 г. в Милане Леонардо и Паччоли начали работу над сочинением «О Божественной пропорции» (ит. *«De Divina proportione»,* 1496–1498). В 1509 г. в Венеции Л. Паччоли опубликовал новое издание книги. Леонардо предположительно принадлежит второе название – «Золотое сечение» (лат. *Sectio aurea)*. В сохранившихся записках выдающегося художника отсутствует упоминание

«золотого сечения», тем не менее традиция на основании косвенных свидетельств связывает это правило с его именем. Графический способ построения идеальной «золотой пропорции» прост, как все гениальное, он не требует никаких вычислений и предполагает всего два движения циркулем. Этот способ до настоящего времени используют в процессе обучения студентов архитектурных факультетов и называют *«способом архитекторов».*

Предположим, что отрезок величины (a + b) требуется разделить в наиболее гармоничных, наилучших с эстетической точки зрения отношениях. Для этого построим на заданном отрезке двусмежный квадрат, проведем в нем диагональ (√5), а затем перенесем размер стороны квадрата (или малого катета образовавшегося при этом прямоугольного треугольника Пифагора) на диагональ. Затем другим движением циркуля (либо мерного шнура) перенесем получившийся остаток диагонали (√5 – 1) на большой катет (равный 2). В результате большой катет (или большая сторона двусмежного квадрата) будет разделена на две неравные части, при одном взгляде на которые ощущаются гармонические отношения. Зрительный опыт подсказывает, что наилучшие отношения – не 1: 1 и не 1: 2, а некратные, примерно 1: 1,6. Именно так выглядят отношения сторон дверных и оконных проемов в классической архитектуре, столешниц и мебельных филенок, письменных досок, большинства форматов альбомов и листов писчей бумаги. Те же отношения получаются, если мы проверим свои ощущения вычислением.

Закон гармонии математически доказывается следующим образом. Отношение всего заданного отрезка (a + b) к его бóльшей части (остатку диагонали двусмежного квадрата) будет составлять $\frac{2}{\sqrt{5-1}}$.

При любых численных значениях это отношение будет выражено иррациональным числом, бесконечной дробью 1,618033… Если же проверить отношение большей части (a) к меньшей части заданного отрезка (b), то мы, на удивление, получим то же самое число: $\frac{\sqrt{5-1}}{2-\left(\sqrt{5-1}\right)}$ = 1,618033… Формулу можно записать следующим об разом: (a + b): a = a: b (целое относится к бóльшей части так же, как большая часть относится к меньшей). От перемены мест членов этой пропорции результат не меняется.

Эстетический смысл этой формулы заключается в том, что данная пропорция является наилучшей и единственно возможной

– тем идеальным случаем, когда уравниваются отношения частей какой-либо величины (формы) между собой и каждой из этих частей к целому. Иначе говоря, в *«формуле красоты»* единой закономерностью связаны *отношения частей и целого*. По замечанию Платона, «наилучшая аналогия делает целое и его части нераздельными». Все прочие способы и приемы гармонизации имеют частный характер, а «золотая пропорция» – всеобщий. Отсюда и название.

Наиболее яркий пример действия этой закономерности – отношения плана и фасада Парфенона в Афинах (447–438 гг. до н. э.) – общепризнанного эталона гармонии в архитектуре. Исследователей всегда удивляло наличие в обмерах этого шедевра множества некратных мер и иррациональных отношений и прежде всего отклонение плана храма от традиционного размера в два квадрата. Правило «золотой пропорции» объясняет эту «странность». Если спроецировать диагональ двусмежного квадрата стилобата Парфенона на продолжение его длинной стороны, то мы получим действительные отношения плана этой постройки: 1: √5. Иначе говоря, если ширину главного фасада храма (30,89 м) принять за 1, то отношение ширины к длине бокового фасада по стилобату (69,54 м) будет составлять 1: √5. Такими же отношениями связаны все размеры внутреннего пространства: наоса, пронаоса и опистодома. Главный фасад Парфенона (без треугольного фронтона) вписывается в двусмежный квадрат. Колонна вместе с капителью (10,43 м) составляет меньший член «золотой пропорции». Больший отрезок «золотого сечения» соответствует общей высоте здания вместе с кровлей. Те же отношения повторяются в деталях вплоть до мельчайших.

Наличие иррациональных отношений, на первый взгляд неудобных при измерениях, позволяет связать единой закономерностью размеры всех частей здания и каждой из этих частей с целым. Не подозревая о столь непростом правиле, зритель интуитивно ощущает с любой точки зрения эту всепроникающую целостность. Исходное «золотое число» (1,618033…) принято обозначать для краткости греческой буквой φ («фи»), с которой начинается имя выдающегося скульптора и архитектора античности Фидия (ок. 490 – ок. 430 гг. до н. э.), одного из создателей Парфенона.

Квадрат с диагональю – универсальная строительная фигура – был одним из символов братства дионисийских архитекторов. О закономерностях «золотого сечения» как основе *гармонии космоса* упоминается в диалоге Платона «Тимей» (ок. 360 г. до н. э.), созданном в поздний период творчества великого греческого

философа. Об этом же написано во второй книге «Начал» Евклида (ок. 300 г. до н. э.), в трудах Гипсикла Александрийского (ок. 180 – ок. 120 г. до н. э.) и Паппа Александрийского (вторая половина III в. н. э.).

В эпоху Возрождения закономерностью отношений гармонических величин интересовался немецкий художник из Нюрнберга Альбрехт Дюрер (1471–1528). Известно, что в 1500–1504 гг. он непосредственно работал над этой темой. Во время второй поездки в Италию, осенью 1506 г., Дюрер специально отбыл из Венеции в Болонью, чтобы встретиться с Лукой Паччоли. С 1515 г. Дюрер писал «Книгу о пропорциях». В 1528 г. был опубликован его трактат «О пропорциях человеческого тела». Считается, что знаменитая гравюра Дюрера «Адам и Ева» (1504) создана в результате штудий пропорций фигуры человека по трактату Витрувия, в которых голова составляет 1/8 высоты фигуры.

Однако в отличие от своих предшественников Дюрер использовал не один, а три канона пропорций (1: 9, 1: 8, 1: 7) – в зависимости от характера, пола, возраста изображаемого персонажа. Леонардо да Винчи, работая вместе с Лукой Паччоли над трактатом «О Божественной пропорции», также обращался к сочинению Витрувия «Десять книг об архитектуре» (18–16 гг. до н. э.). Знаменитый рисунок Леонардо, представляющий фигуру человека, вписанную в круг и квадрат, рассматривают в качестве интерпретации одного из положений теории Витрувия. Его называют *«Вечный дом»* (лат. *Domus Aeternus)*. Похожие рисунки есть у А. Дюрера, Микеланджело – художников, которые также размышляли над закономерностями гармонии. Анализируя рисунок Леонардо да Винчи, мы увидим, что размер верхней части фигуры (от макушки до пупка) соотносится с размером нижней части по правилу «золотого сечения». Если верхний размер принять за 1, то нижний будет равен 1,618, а вся высота фигуры соответственно 2,618 (последний размер называют *«квадратом золотого числа»)*.

Дальнейшее развитие теории гармонии связано с именем Леонардо Пизанского (1180–1240) по прозванию Леонардо Фибоначчи (ит. *Fibonacci* – Сын доброй природы). Математик-любитель, торговец и путешественник из итальянского города Пиза Фибоначчи увлекался различными головоломками. В 1202 г. он опубликовал «Книгу абаки» (лат. *«Liber Abaci»)*. Слово «абака» помимо названия «доски» – верхней части капители дорического ордера, в античности обозначало счетную или игральную доску с углублениями, по которым передвигали «косточки» – единицы меры или веса. В книге, в частности, приводилась задача,

сформулированная следующим образом. Как подсчитать приплод кроликов за год от одной пары, если известно, что каждая пара начиная со второго месяца будет приносить в месяц еще по паре. В результате подсчета у Фибоначчи получился ряд чисел: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144 (к концу года получилось 377 пар кроликов). На самом деле этот ряд бесконечен. Его главное свойство заключается в том, что каждый последующий член ряда равняется сумме двух предыдущих. Если же мы попробуем вычислять отношения соседних чисел, то каждый раз будем получать бесконечную дробь, в пределе стремящуюся к «золотому числу» – чем больше величины, тем ближе к искомому 1,618 или 0,618 (в зависимости от того, делим ли мы большее на меньшее или меньшее на большее). Например:

$$\frac{1}{2}=2;\ \frac{3}{2}=1{,}5;$$

$$\frac{5}{3}=1{,}66;\ \frac{8}{5}=1{,}6;\ \frac{13}{8}=1{,}625;\ \frac{21}{13}=1{,}615.$$

С 1596 г. выдающийся немецкий астроном и математик Иоганн Кеплер (1571–1630) изучал закономерности обращения планет вокруг Солнца и доказал, в частности, что радиусы и периоды обращения планет связаны числами ряда Фибоначчи. В дальнейшем ученые многих областей знания убеждались в том, что природа, если можно так сказать, построена на закономерностях, которые описываются не искусственно введенным натуральным рядом чисел, а числами ряда Фибоначчи. Ботаники увидели эти числа в строении растений, зоологи – в форме моллюсков, кристаллографы – в структуре кристаллов, анатомы – в строении форм человеческого тела[95].

В 1854 г. немецкий литератор и ученый Адольф Цейзинг (18101876) опубликовал книгу «Эстетические исследования», в которой абсолютизировал «правило золотого числа», распространив его на все проявления красоты в природе и в искусстве. Эта книга вызвала бурю негодования среди противников теории гармонии. Многие специалисты скептически относятся к теоретическому и практическому значению правила «золотого сечения», но, как бы то ни было, два иррациональных числа, известных нам из школьного курса математики, – π (3,14…) и φ (1,618…), чаще других определяют гармонический строй природных и искусственных объектов.

В отличие от иррациональных глубин творчества числовые закономерности отношений величин и наилучших пропорций подлежат точному расчету, анализу, фиксированию, и,

следовательно, их легче передавать от одного поколения мастеров к другому, от учителей к подмастерьям в качестве «секретов мастерства».

Однако в практике строительства зодчие разных времен до возникновения научной теории гармонии, как правило, интуитивно следовали закономерностям гармонизации формы. Критерием гармонии пропорций служила *«золотая середина»* (лат. *aurea mediocritas),* а образцом – отношения величин, наблюдаемые в природе. Так древние эллины в своей архитектуре использовали целые числа, кратные модули и рациональные приемы, но вводили «оптические поправки» и нюансирование, придававшие отношениям величин легкую неправильность. Таковы *курватура* (искривление прямых линий и плоскостей), *энтасис* (легкое утолщение колонн в средней части), *контракция* (нарушение равенства интерколумниев, сближение расстояний между колоннами). Они также использовали *эпиморные отношения* (греч. *epi* – сверх, над и *morion* – часть, частица), в которых в отличие от простых кратных (1: 2; 1: 3; 1: 4) превышение большей части равняется одной доле меньшей (например, 2: 3; 3: 4; 8: 9), что практически близко отношениям *«золотых отрезков».*

Такой способ проявился, в частности, при расчете количества колонн древнегреческих храмов на переднем и боковых фасадах по эпиморной формуле: n: (n + 1), когда на боковом фасаде количество колонн на одну больше, чем на переднем. Подобную закономерность греки называли *«аналогия»* (греч. *analogia),* что дословно, в отличие от современного прочтения термина, означало «вновь-отношение».

В Национальном археологическом музее в Неаполе и в музее Терм в Риме хранятся необычные предметы, найденные при раскопках Помпей и условно называемые пропорциональными циркулями. Они различаются в деталях, но сходятся в главном – две деревянные планки крестообразно скреплены неподвижным шарниром. Отношения их сторон соответствуют правилу «золотого сечения». Археологи находят схожие инструменты в разных регионах античного мира. Вероятно, они служили эталонами пропорциональных модулей в архитектуре.

Знаменитый математик и философ Пифагор известен не только рассмотренной нами ранее теоремой, но и оригинальной теорией гармонии численных отношений. В конце жизни после путешествий на Восток Пифагор покинул остров Самос и поселился в Кротоне (Южная Италия). После кончины учителя его ученики и последователи около 450 г. до н. э. образовали братство *пифагорейцев.* Согласно учению Пифагора, гармония есть добро, заложенное Творцом, зло – диссонанс, противоречащий

природе и нарушающий красоту мира. Познать гармонию можно через числа, на которых основан весь мир. Число 7, хебдомада (греч. *hebdomados* – седмерица), является сокровенной основой Вселенной, это «девственное число», поскольку оно не рождается делением и не делится надвое (таковы же числа 5 и 9). Число 10, напротив, «рождает» другие. Число 7 появляется на свет средним арифметическим чисел 4 и 10 (4 + 10 = 14; 14: 2 = 7). Пифагорейцы обозначали число 7 словом «кайрос» (судьба, удача). Декада (число 10) и монада (число 1) символизируют совершенство. Число 5 обозначает небесный союз, космическую свадьбу, поскольку складывается из мужского, неделимого (3) и женского, делимого (2) начал. Число у пифагорейцев есть принципиальная основа сущности вещей и одновременно основа их познания. Онтология и гносеология в пифагорейском учении неразделимы. Поэтому главный тезис учения Пифагора «Все есть число» следует понимать как утверждение идеального начала мира. Прекрасное произведение искусства отражает «гармонию небесных сфер». Личность мастера представляет собой инструмент непрерывного божественного Творения и является посредником между небом и землей.

Работая с числами, пифагорейцы изображали количественные отношения наглядно, с помощью геометрических фигур и точек. Главная фигура – *тетрактис* (четверик) образована числами 1, 2, 3, 4. Их сумма равна 10 (архетипу Вселенной, «завершенности всех вещей»). Тетрактис образует также *триграмму* – треугольник и *гексаграмму* – шестиугольник с седьмой точкой в центре, означающей «седьмой день Творения». Тетрактис также связан с симметрией как универсальной закономерностью устройства Вселенной, поскольку «рождает» симметричные многогранники, позднее названные по имени древнегреческого философа *телами Платона.* Другой важный символ – *пентаграмма* (пятиугольник), он получается соединением точек тетрактиса. Все численные отношения частей пентаграммы, вплоть до мельчайших, следуют правилу «золотого сечения». Причем эти отношения повторяются в теоретически бесконечном количестве вписанных одна в другую пятиугольных звезд. В этом символе также нетрудно увидеть бесконечность и гармонию Вселенной.

Разработанная пифагорейцами *система «зримых чисел»,* связь количественных отношений и простых геометрических фигур, имела огромное значение для создания всеобщей теории гармонии и, в частности, искусства *пропорционирования* в *архитектуре.* Существенна также открытая Пифагором *связь закономерностей зрительной и звуковой гармонии.* Гармонические интервалы, найденные Пифагором, соответствуют ладам

античной музыки и пропорциям древнегреческих архитектурных ордеров: дорического (2: 1), ионического (3: 2), коринфского (4: 3).

Нетрудно заметить, что в этих отношениях присутствуют числа «египетского священного треугольника», т. е. отношения, заложенные в пропорциях многих памятников архитектуры древности (3: 4: 5). К найденным интервалам Пифагор прибавил гармонический *тетрахорд* (четырехструнник) с отношением 9: 8 и вывел собственную идеальную пропорцию: 12: 9 = 8: 6.

Исследования пифагорейцев позволили разделить смысл понятий *«соразмерность»* и *«пропорциональность».* Так Витрувий под соразмерностью понимал метрические, т. е. равномерные членения формы (симметрию), а пропорциональность считал ритмическим строем. Он добавил к этому понятие *модуса* (лат. *modus* – мера, величина, протяжение, положение). *Модальность,* или *ладовость,* – согласованность всех частей формы на основе какого-либо элемента, чаще всего модуля (наименьшей части, принимаемой за единицу измерения). Модальность придает пропорциональному строю эмоциональную окраску, *тональность* (в современной теории гармонии эти понятия распространяют и на цветовые отношения).

По Витрувию, дорийскому модусу, или ордеру в архитектуре, с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру (эмбату) 1: 7, соответствует интервал октавы пифагорейского гармонического звукоряда (12: 6, или 2: 1), что определяет мощный, мужественный и суровый стиль дорийской архитектуры. Ионическому модусу, с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру 1: 8, соответствует музыкальный интервал квинты (12: 8, или 3: 2), второй после октавы, что создает утонченный, изящный образ ионических построек. Коринфскому модусу, с отношением высоты колонны к ее нижнему диаметру 1:9, соответствует музыкальный интервал кварты (12: 9, или 4: 3), или энгармонический строй (от греч. *en* и *harmonios* – приравненный, согласный, стройный) изысканно-пышного коринфского храма.[96]

В истории классической архитектуры модуль как единица измерения не был постоянной величиной. Основной модуль – фут (греч. *pous* – стопа, нога). Его размер в разное время и в различных областях античного мира колебался от 0,295 до 0,310 м. Древние римляне, которые оперировали в своей архитектуре кратными числами, в качестве модуля избирали 5/2 каких-либо единиц измерения: локтей или футов. Эту странность можно объяснить тем, что при любых построениях на основе отношений 5: 2 получаются производные, близкие идеальному

«золотому сечению».

В эпоху Возрождения Леон Баттиста Альберти в качестве модуля в архитектуре использовал одну шестую условного роста человека. При этом Альберти ссылался на трактат Витрувия, согласно которому стопа (фут) составляет одну шестую фигуры. Такая система называется *экземпедой* (греч. *exempedoo* – наблюдать со всей строгостью, прочно, неколебимо). Альберти именовал ее также *«шестистопной»*. В трактате «О статуе» (1435) Альберти утверждал, что эта система позволяет добиваться ясных композиционных связей фигуры человека с формируемым вокруг него архитектурным пространством.

Немецкий архитектор Маттеус Роритцер (? – ок. 1493), член большой семьи строителей, участвовавших в возведении собора в Регенсбурге (Бавария), написал трактат «О камне» (1486), в котором предложил систему измерений, основанную на *«поворотном квадрате»* (каждая сторона квадрата делится пополам, а затем в эту фигуру вписывается второй квадрат под углом 45 и т. д.). Система последовательно уменьшающихся квадратов, приведенная в трактате Роритцера, образует *«вавилон»,* напоминающий схематическое изображение Вавилонской башни – символа дерзости архитектурной мысли.

Академик Борис Александрович Рыбаков (1908–2001), изучая в 1940-х годах систему мер древнерусских строителей, обратил внимание на так называемые «вавилоны» – схематические изображения не то лабиринта, не то вавилонской башни (сказания о строительстве Вавилонской башни встречаются в древнерусских летописях). Подобные знаки известны в древней Месопотамии, Восточном Средиземноморье, на Кавказе и в Западной Европе. В Скандинавии и на севере России (на Соловецких островах) «вавилонами» называли каменные круги-лабиринты. В раскопках древнего Киева обнаружены «вавилоны», вычерченные на керамидах (черепицах). Б. А. Рыбаков считал, что подобные изображения отражают систему пропорционирования, заимствованную Русью из Византии[97].

Практическое пропорционирование простейших построек плотницких дел мастерами осуществлялось без вычислений на основе построения квадрата и его диагонали. Основной мерой была длина бревна, а модулем – клеть (клетник – «тонкий лес») из уложенных друг на друга венцов – связанных по углам четырех бревен, образующих квадрат. Нижний венец бревен называется окладным. При этом первой задачей было построение на земле прямого угла. Эту задачу решали с помощью двух мерных шнуров – путем уравнивания диагоналей окладного венца (равенство диагоналей дает квадрат). Решение следующей задачи,

проецирования диагонали (или ее производной) на продолжение стороны квадрата, давало второй модуль, равный стороне квадрата удвоенной площади. Так на земле вычерчивали план будущего сооружения, к примеру церкви – основную клеть (так называемая клетская церковь) с пристроенными к ней притвором и алтарем. Удивительно и одновременно закономерно, что древнерусские плотники нашли простейшее решение задачи, известной в античности. Точно так же ее решали древнегреческие скульпторы, а затем византийские строители.

Изучение древнерусских мер длины выявляет сложную и даже изощренную систему. Оказывается, что строители использовали не одну и не две меры, а шесть основных и одну дополнительную – сажень (др. – русск., от *сягать* – протягивать руку). Древнерусская мерная сажень (расстояние вытянутых рук, ее длина колебалась от 170,5 см в XII в. до 190,8 см в XV–XVI в.) соответствует 6 греческим футам, или 4 локтям, 24 палестам (мера длины в 4 пальца).

Сравнив отношения нескольких саженей, использовавшихся в древнерусском строительстве, и построив «вавилон» (по Б. А. Рыбакову), можно, допустив известную вольность, вписать в него фигуру человека по известному рисунку Леонардо да Винчи. Отношение косой сажени к «великой косой» составит 216: 249,46 = 7: 8. Отношение прямой сажени к мерной: 152,76: 176,4 = 5: 6. Отношение мерной сажени к «сажени без чети» (без четы, так как у нее нет соответствующей антропоморфной пары): 176,4: 197,21 = 0,9: 1. На Руси применяли еще одну меру – сажень *тмутороканскую,* или греческую. Малая тмутороканская сажень равнялась двойному шагу человека, или 5/6 его роста (в зависимости от колебания размера мерной сажени изменялась от 142 до 154 см). Строители использовали в качестве «точки отсчета» две основные сажени: мерную в виде стороны исходного квадрата и «великую косую» как его диагональ. Далее получали множество производных. Отметим лишь еще одно отношение: мерной полусажени к «малой сажени» (высоте торса по канону Поликлета): $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$, которое равняется «золотому числу» ф. Антропоморфность древнерусских мер длины очевидна, как и аналогия мерных систем средневековой Руси и европейского Запада.

В эпоху классицизма XVIII–XIX вв. образцом гармонии служили постройки выдающегося итальянского архитектора Андреа Палладио (1508–1580). Основные проекты архитектора приведены в его трактате «Четыре книги об архитектуре» (1570).

Композиции палладианских зданий соответствуют правилу прямого угла и параллельности диагоналей, а также отношениям: 1: 1, 3: 4, 4: 5, 3: 2, 2: 4, 4: 3, 5: 3, 5: 8, 8: 9, 13: 8. Эти числа совпадают с числами ряда Фибоначчи, однако сам Палладио пользовался только целыми отношениями, в его трактате не упоминается правило «золотого сечения» и лишь изредка отмечаются отношения стороны квадрата и его диагонали.

Русский архитектор Николай Александрович Львов (1751–1803) в 1777 и в 1781 гг. совершил поездки в Италию, где проникся красотой построек Палладио. Восемь лет он трудился над переводом на русский язык трактата итальянского архитектора и издал его в 1798 г. с собственными рисунками. Иван Владиславович Жолтовский (1867–1959) следовал заветам Андреа Палладио, считая его архитектуру актуальной во все времена, и, более того, пытался на основе палладианского канона разработать собственную теорию гармонизации формы в архитектуре. В 1887–1898 гг. Жолтовский учился в петербургской Академии художеств. Работал в Москве. Постройки Палладио изучал в Италии. Создал собственный перевод палладианского трактата.

В качестве нового модуля Жолтовский прибавил к классическому ряду величин, основанному на правиле «золотого сечения» (1; 0,618; 0,382; 0,236 и т. д.), *«удвоенную третью величину»* (0,236 × 2 = 0,472). Результатом такого усовершенствования стала более гибкая система нескольких мер, обеспечивающих подвижное взаимодействие пропорций здания в целом и всех его деталей (472, 492, 507, 528). Отношение 528: 472, часто встречающееся в истории классической архитектуры, получило название *«живой квадрат»,* или *«функция Жолтовского».* По теории Жолтовского, рационализм, точный расчет обязательно должны дополняться иррациональным ощущением «тайны красоты».

Французский архитектор Шарль-Эдуар Жаннере (псевдоним Ле Корбюзье, 1887–1965), один из основоположников искусства модернизма, в 1945 г. начал работу над собственной теорией гармонии в архитектуре. В 1948 г. в Париже вышла его книга «Mod-1» («Модулор-1»), или «Опыт соразмерной масштабу человека всеобщей гармоничной системы мер, применимой как в архитектуре, так и в механике». В 1955 г. была опубликована книга «Mod-2», или «Слово за теми, кто пользовался модулором»[98].

Ле Корбюзье подчеркивал, что в связи с переходом в 1795 г. от античной системы антропоморфных мер к искусственной метрической системе был утрачен эффект гармонического

резонанса пропорций человека и окружающей среды. Современная архитектура стала чуждой человеку прежде всего пропорционально, а затем, как неизбежное следствие, эмоционально и духовно. Убедившись на собственном опыте в изъянах индустриального метода изготовления элементов крупноблочного строительства, Ле Корбюзье разработал инструмент пропорционирования, «настроенный» на *шкалу «золотых отрезков»*.

Исходя из античной идеи парных мер, французский архитектор предложил две шкалы гармонично возрастающих величин в пропорции «золотого сечения». Основой *«красного ряда»* послужила величина 108 см (условное расстояние от уровня земли до пуповины взрослого человека), а основой второго, *«синего ряда»* – удвоенная величина: рост человека с поднятой рукой – 216 см. Оба ряда стремятся к нулю (вниз) и к бесконечности (вверх). Существенно, что условность исходных размеров не влияет на гармонию пропорций. Согласно «Канону» Поликлета, идеальная высота фигуры равна 261,8 см (квадрат «золотого числа»), в древнерусском «вавилоне» – 176,4 см. Когда во время лекции в Англии Ле Корбюзье возразили, что взятая им за основу мера роста человека 175 см типична только для малорослых французов, он пересчитал свои ряды для среднего роста английского полисмена (в шлеме!) в шесть футов, или 182,88 см (с поднятой рукой 226 см). Гармонические отношения частей обеих шкал от этого не изменились.

По замыслу архитектора с помощью его пропорциональной системы можно устанавливать множество размеров строительных деталей, соблюдая многообразие сопрягаемых элементов. Их взаимные размеры будут антропоморфными и, следовательно, способными вызывать ощущения *«гармонического резонанса»*. Ле Корбюзье ездил по миру с лекциями, выступал на съездах архитекторов, конференциях и семинарах, убеждая промышленников, банкиров и строителей в преимуществах «Модулора». Однако изобретение не оправдало возложенных на него надежд. В индустриальном мире удобнее и выгоднее пользоваться универсальной метрической системой кратных отношений, чем множеством иррациональных чисел.

4.5. Художественные тропы и «мышление формой». Интенция, целостность и направленность пластической формы. Значение S-образной линии как интеграла красоты

При создании композиции во всех видах архитектонически-изобрази-тельных искусств художник осуществляет переход от конструкции формы к образной модели, устанавливая отношения элементов, отсутствующие в природе. Иначе говоря, процесс художественного формообразования предполагает возникновение качественно новой целостности. Причем этот процесс осуществляется на двух иерархически связанных уровнях. На каждом из них художник пользуется определенными материалами, средствами, способами и приемами. На уровне простой гармонизации формы средствами организации композиционного материала являются:

• метр и ритм;
• симметрия и асимметрия;
• отношения величин.

Основными способами гармонизации служат:

• акцентирование;
• уравновешивание;
• пропорционирование.

В предложенной схеме (см. табл. 1) можно проследить как в мышлении художника происходит последовательное преображение композиционного материала через «средства-способы-приемы» в новое качество. Осуществляется переход на более высокий уровень творческого мышления.

На высшем уровне композиционного мышления основными средствами являются *тропы* – способы переноса смысла с одного предмета на другой (греч. *tropos* – оборот, поворот).

Понятие тропа ввел в эстетику древнегреческий философ Аристотель (384–322 гг. до н. э.). Ему же принадлежит афоризм: «Тот, кто открывает новый троп, открывает новую связь в мире». В литературе тропом называют конструкцию, возникающую при переносе смысла одного слова на другое, отчего возникают вторичные смыслы, связи, отношения, отсутствующие между этими понятиями в действительности. Обычно такая конструкция представляет собой двухчастное словосочетание, в котором одна часть выступает в прямом, другая – в переносном значении. В

филологии общепринятой классификации художественных тропов не существует. М. Л. Гаспаров рассматривал тропы в качестве разновидности стилистических *«фигур переосмысления»*. Большинство исследователей выделяют три основных: 1) метафору, 2) метонимию

и 3) синекдоху. Применительно к архитектонически-изобразительным (визуальным) искусствам необходимо различать тропы как:

- стилистические фигуры;
- выразительные средства архитектоники.

Таблица 1. Система категорий композиционного мышления*

Предмет/метод		Материал	Материалы — средства	Средства — способы	Способы — приемы	Результат —качество
Художественное мышление	Композиция	линия — плоскость — тон — фактура — объем — масса — пространство — время	масштабность	синекдоха (часть как целое)	стилизация	декоративность
			контрапост	эпитет (приложение)	интерполяция	эмблематичность
			диссонанс — консонанс	метонимия (переименование)		символичность
			подобие форм	олицетворение	комбинаторика (вариации)	аллегоричность
			контраст — нюанс	метафора (перенос значений)	репликация	цельность (ясность)
Утилитарное формообразование (конструирование)	Гармонизация		метр — ритм	акцентирование	обозначение зрительных центров выявление связующих элементов использование «зрительного рычага»	ритмичность
			симметрия — асимметрия	уравновешивание	определение пространственных координат (осей симметрии)	уравновешенность
			отношения величин	пропорционирование	установление подобия форм (уподобление формату) приведение к простому виду (геометризация)	соразмерность

* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 572 и др.

Троп является основой образного мышления во всех видах художественного творчества. С помощью тропов происходит *преображение конструкции в композицию,* и художественная форма начинает выражать более глубокое и широкое содержание, чем непосредственное изображение какого-либо объекта или выполнение утилитарной функции.

Примечательно, что эта весьма традиционная концепция нашла органичное продолжение в постмодернистской эстетике. Французский философ М. Фуко в книге «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966) вывел четыре типа категорий сходства (уподобления вещей):

- пригнанность;
- соперничество (антипатия);
- аналогия,
- симпатия.

Они составляют пары, причем симпатия является основной и «самой опасной», она приводит в движение все вещи в мире, сближая самые отдаленные из них и лишая их индивидуальности. Антипатия препятствует этому, сохраняя характер вещей. Взаимодействие членов этой пары отношений рождает все формы сходства и различия: аналогии, тождества, сравнения, уподобления[99].

Согласно Ж. Бодрийяру, процесс восприятия и потребления вещей, в том числе произведений искусства, есть *«означивание».* Эту идею впервые высказал швейцарский филолог, основоположник структурной лингвистики Ф. де Соссюр: первичная функциональность предмета непременно перерастает в *новую семантическую ценность,* которая изменяет его функциональную структуру. Вещь в этом процессе теряет функциональную идентичность и превращается в знак (симулякр), а знак – в вещь[100]. Человек же ищет опору в жизни «путем продолжения себя в вещах», создавая, по формулировке М. Хайдеггера, «среди сущего места для существа бытия»[101]. Замещаемое знаком воспринимается как содержание, а замещающее – как выражение. В этой системе метафорическую образность именуют *коннотацией* (сопутствующим обозначением). По М. М. Бахтину, в подобной ситуации мы не видим автора непосредственно, но ощущаем его присутствие как *«чисто изображающее начало».* Композиция же становится началом *изображенным.*

Тропами буквально пронизана история искусства. Характерный для египетского искусства прием «замены голов» в изображении богов представляет собой самый простой троп – *парафраз* (от греч. *paraphrasis* – пересказ). Удивительные метафоры дарит нам античное искусство. В поэмах Гомера встречаются такие определения моря: «фиалково-темное» или «виноцветное» (в пер. Н. И. Гнедича). Первое произведено от имени океаниды Ианфы, дочери Океана и Тетис (греч. *yantha, yanthos* – темно-красный, фиолетовый), второе (греч. *oinopoi)* – от *oinos,* вино.

Классическим решением *par parabole* (фр. иносказательно) является роспись античного диноса – широкого сосуда для вина, на внутренней поверхности шейки которого изображены корабли, плывущие по «виноцветному морю». Поверхность этого «моря» образует уровень жидкости – темно-красного вина в сосуде. Литературная метафора обретает жизнь в самой жизни. Троянца Гектора Гомер называет «шлемоблещущим» («Илиада», XXII, 355), Фетиду, дочь морского старца Нерея, – «среброногой» (греч. *argyropesa;* «Илиада», I, 538), богиню утренней зари Эос – «розовопёрстой» (греч. *rododaktylos)*. Эти классические литературные тропы являются замечательными примерами зримых эпитетов, свойственных античному образному мышлению.

Протей (в древнегреческой мифологии – морской бог, сын Посейдона), свойством которого были постоянные превращения, метаморфозы, «стал прародителем целого семейства тропов, сопровождающих искусство на его историческом пути, вплоть до настоящего времени. Под знаком этого уклончивого божества складывалась традиция живописно-пластического мышления, вырабатывались особенные формы восприятия и речи»[102].

Согласно древнегреческому мифу, Протей превращается в льва, пантеру, змею, быка, птицу, обезьяну, в «быстротекучую воду» и «густовершинное дерево», причем Гомер называет Протея «египтянином» («Одиссея», IV, 385). Его греческое имя представляет собой «кальку» титула египетских царей (егип. *Pruti)*. Философы стоической школы увидели в мифе о Протее аллегорию материи, оформляемой Эйдотеей (богиней формы), дочерью старца Протея. Причем, чтобы овладеть Протеем (формой), необходимо приложить усилие и терпение (держать его цепко, пока неуловимый Протей не устанет менять обличья) – это *аллегория творчества.*

Христианский философ Юстин во II в. н. э. разрабатывал учение о тропологии (иносказании библейских текстов) и ввел понятие *параболы* (греч. *parabole* – переброска). Парабола – сопоставление, сравнение, один из видов тропа. Английский

философ Фрэнсис Бэкон (1561–1626) в сочинении «Протей, или Материя» (1609) продолжил эту аллегорию и утверждал, что любое мышление основано на тропах, т. е. иносказательно по своей природе. Причем в таком «параболическом» мышлении можно выделить три ступени:

- непосредственное восприятие;
- изображение;
- речь.

Библейские тексты как источник иконографии христианского искусства действительно насыщены «параболами» и поэтому легко переводятся на язык произведений изобразительного искусства. Вот только некоторые примеры: «Жена, облеченная в солнце» (Откр. 12:1), «Раковина, принесшая божественный жемчуг» – эпитеты Богоматери, давшие повод к изысканным алтарным композициям.

Переносы смыслов в изобразительном искусстве могут осуществляться разными способами и композиционными приемами. Простейший прием *сравнения* хорошо известен в истории искусства Древнего мира. Это *уподобление формы формату*. Такой изобразительный троп можно соотнести с литературным сравнением по принципу «целое с целым» (например, «конь летит как птица»). В отличие от более сложных тропов сравниваемые явления не меняются и не образуют новый образ, они остаются самостоятельными.

В архитектуре композиционный материал в процессе превращения в архитектоническую форму с помощью изобразительных тропов претерпевает ряд существенных изменений. Природные формы рождают у архитектора определенные ассоциации. Это первый уровень творческого воображения, или эвристического формирования композиционной идеи. Среди наиболее показательных примеров – египетская колонна с невидимой снизу маленькой абакой (плитой), расположенной между капителью и перекрытием, благодаря которой потолок храма, расписанный золотыми звездами по синему фону, представляется не опирающимся на колонны перекрытием, а высоким небом. Колонны, стилизованные под связанные стебли лотоса или папируса, расставлены таким образом, что с любой точки зрения между ними не видно просветов, в результате чего возникает картина сплошного леса, зарослей, создающих мистические, иррациональные ощущения. Эти ощущения усиливаются «натуральной» росписью, что делает такую архитектуру предельно изобразительной, но одновременно символичной.

Однако В. Ф. Маркузон полагал, что лотосовидные колонны

древнеегипетских храмов представляют собой только *сравнения* (биоморфизм), а энтасис древнегреческого дорического ордера (утолщение ствола колонны несколько ниже середины) является *метафорой* (образным переносом смыслов; греч. *metaphora* – перенос), поскольку выражает усилие несущей конструкции не напрямую, а отвлеченно, образно. Ведь известно, что с точки зрения приложения тектонических сил и сопротивления тяжести оптимальной будет не выпуклая форма колонны с энтасисом, а напротив – вогнутая. Следовательно, энтасис имеет только зрительное значение, это типичная метафора. Такое же зрительное значение имеют каннелюры и многие другие детали. Соответственно, любой архитектурный ордер можно рассматривать в качестве метафоры. Совокупность метафорических приемов (стилистических фигур) В. Ф. Маркузон называл *«поэтикой архитектурного языка»*[103].

В этом отношении характерны два примера, приводимые историком архитектуры О. Шуази. Абака дорического ордера – квадратная плита, будто бы необходимая для перераспределения нагрузки антаблемента на колонну, освобождалась от тяжести с помощью зазора по краям. Иначе мягкий известняк абаки давал бы трещины по углам еще в процессе строительства. В результате абака и капитель в целом превращались в видимость и представляли собой не работающую конструкцию, а ее изображение. Шуази писал: «Только в архаических памятниках абака действительно несет на себе нагрузку антаблемента. Но ее реальное назначение забывается уже со времени постройки Парфенона»[104]. Второй пример: капитель ионического ордера имеет одну замечательную пластическую особенность – линии, соединяющие волюты и изображающие освобождение от нагрузки, мягко прогибаются, как бы провисая под собственной тяжестью. Они подобны мягкой ткани или «рулонам каменного сукна»[105]. Это явная *метонимия* (греч. *metonymia* – переименование).

Образное преобразование исходного мотива – метафору – представляют собой изображения мужских и женских фигур (атлантов и кариатид) в виде опор. В подобных случаях метафора – троп, а *олицетворение* – стилистическая фигура.

Метафорическое мышление порождает и многие другие фигуральные обозначения:

- параллелизм, эпитет (приложение, присоединение);
- перифраз (иносказание, переиначивание);
- антитеза (противоречивое сопоставление);
- оксюморон (парадоксальное сопоставление);
- катахреза (пародийное, противоречивое сопоставление).

Метафора основана на сближении и соединении в одну композицию образов, не связанных между собой в обыденной жизни. Сближение образов может осуществляться на основе их внешнего сходства либо, напротив, по контрасту отдельных сторон, свойств, значений. Следовательно, метафора представляет собой более сложную разновидность сравнения. Однако даже в обычной колонне база – это стопа, стилобат (греч. *stylos* – опора, колонна и *baino* – ступаю) – «плоскость, по которой ступают колонны». Фуст (ствол) – «тело» колонны, а капитель (лат. *capitellum*) – голова.

Колонны различных ордеров Витрувий сравнивал с образами человеческой фигуры: дорический ордер воплощает в архитектуре «пропорции, крепость и красоту мужского тела», ионический сделан в подражание «утонченности женщин», а коринфский, самый утонченный, «подражает девичьей стройности»[106].

Классические темы метафорического переосмысления утилитарной конструкции представляют собой русские ковши-уточки, «коньки» крыши, «курицы» (загнутые концы брусьев) кровли избы, ручки сосудов в виде пьющих животных. Изобразительные метафоры связаны с метонимиями. Мы пользуемся ими как в обыденной речи, так и в профессиональном лексиконе: говорим «холст», а имеем в виду картину, произведение живописи; употребляем слово «масло», подразумевая «живопись масляными красками». Называя материал (керамика, стекло, ткани), обозначаем разновидность искусства: художественная керамика, художественное стекло, мебельно-декоративные ткани.

К метонимиям следует отнести наименования многих орнаментальных форм: меандр, пальметта, трельяж, ламбрекен, рокайль. Их происхождение раскрывает образную природу самого орнаментального мотива. Метонимиями и одновременно олицетворениями являются вполне профессиональные термины художественной керамики и стеклоделия. Как нежно они звучат: «ножка», «ручка», «спинка», «спинка корытцем», «шейка», «венчик»… Чуть грубее – «тулово». В номенклатуре названий изделий из фарфора помимо «ручки» существует термин «хваталка» (округлый выступ в центре крышки, действительно по форме не имеющий ничего общего с овальной «ручкой»).

Фигурные крепления ручек к металлическим сосудам именуют «анса луната» (ит. *ansa lunata* – ручка полумесяцем). В их основе технологичная конструкция, обеспечивающая прочность крепления. Концы заготовки для изогнутой ручки в виде полосы металла разрезают вдоль, полученные лепестки разводят в стороны, при этом получается нечто вроде двух полумесяцев

(похожие крепления в дереве называют «ласточкин хвост»). Два «хвоста» прикрепляют к тулову сосуда заклепками (два крепления вместо одного не позволяют ручке болтаться). Такие крепления встречаются в изделиях культуры этрусков и древних римлян. В бронзовых печках-жаровнях из древних Помпей в Италии такой технических прием обыгран изобразительно: крепления выполнены в виде раскрытых ладоней, охватывающих с двух сторон тулово печки и как бы греющихся от огня. Это придает всему изделию по-особенному трогательный образный смысл.

В западноевропейской мебели XVII в. под влиянием китайских образцов, завезенных в Европу голландскими мореплавателями, появились характерные ножки «кабриоль» с двойным изгибом наподобие латинской буквы S. Такой изгиб обеспечивает наибольшую прочность. Однако название, перенесенное затем на определенный тип мебели, возникло по ассоциации с эффектными «упругими» прыжками горных козлов (фр. *cabriole* – вставший на дыбы, пружинящий, от *cabri* – козленок, ит. *capra* – коза). Традиционными являются ножки мебели в виде звериных лап и локотники кресел в форме лебединых шей. В этих случаях метонимия подсказана сходством форм. Металлическая накладка, которую для прочности надевали на окончание деревянной ножки стула или кресла в мебели русского классицизма и ампира, получила наименование «башмачок».

Наиболее сложный троп – *синекдоха* (греч. *Synekdoche* – воссоединение) – разновидность метонимии или способ создания художественного образа представлением целого через его часть (лат. *pars pro toto* – часть в качестве целого) или части через целое (лат. *totum pro parte* – целое вместо части). Классический пример – знаменитая фраза «Все флаги в гости будут к нам» из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник». Слово «флаги» (часть) является синекдохой понятия «корабли» (целое), а «корабли», в свою очередь, означает «страны», поскольку понятно, что в Петербург прибудут не флаги, а корабли из разных стран.

Изобразительными синекдохами являются протомы (греч. *protome* — передняя часть) – декоративные части сосудов в виде полуфигур животных, и ритоны (греч. *rhyton* — русло для питья) – сосуды воронкообразной формы с фигурным завершением. В древности ритоны служили ритуальными сосудами, в частности при жертвоприношении животных. Затем они стали атрибутами царской власти, сила зверя мистически должна перейти к властителю. Поэтому дорогие ритоны завершали протомами – скульптурными изображениями головы зверя: барса, тигра, льва, барана, оленя. Ритоны с протомой в виде головы барана

(солнечный знак) называют муфлонами (ит. *muflone* – дикий баран).

Фигурные сосуды делали из керамики. В классических образцах, к каковым, к примеру, относятся фанагорийские сосуды, найдена мера условности и наглядности изображения, препятствующая негативным ассоциациям. Среди изделий боспорских мастерских V–IV в. до н. э., хранящихся в петербургском Эрмитаже, выделяются арибаллические лекифы (сосуды для масел и ароматических веществ), расписанные голубой, белой и розовой красками с частичной позолотой. Один – в виде сфинкса, другой изображает рождение Афродиты из морской раковины, третий – сирену. Эти изделия в сущности представляют собой миниатюрные скульптуры (ручки и горловины сосудов еле заметны), но в них соблюдена гармония изобразительности, декоративности и целесообразности.

Согласно У. Эко, метафора и метонимия в образном мышлении настолько важны, что к ним можно свести все остальные тропы. Но при этом в каждой метафоре *«содержится цепочка метонимий»,* это создает условия «множественности интерпретаций… Метонимические отношения – это отношения смежности»[107].

Изображение и слово – важная тема в искусстве и искусствознании, требующая специальных исследований. Детальное изучение связей изобразительных и литературных тропов позволяет убедиться в единых закономерностях образного мышления и найти, в частности, примеры достаточно редких для изобразительного искусства приемов *амплификации* (лат. *amplificatio* – расширение, приумножение, сгущение) – нанизывания, надстраивания одних тропов на другие: отступлений, вставных эпизодов: апострофов (греч. *apostrophe* – обращение в сторону). Например, в живописной картине это сцены на дальнем плане, имеющие косвенное отношение к основному сюжету.

Использование тропов в изобразительном искусстве углубляет содержание художественного образа и одновременно придает ему контекстуальность – более значительные пространственные и временные измерения на всех уровнях содержательно-формальной целостности. В частности, известно, что по данным гештальтпсихологии, чем глубже помещен предмет в изобразительное пространство, тем он зрительно «весит» больше – из-за уменьшения размеров по законам перспективы. К тому же теплые и яркие цвета выглядят «тяжелее» холодных и бледных. Форма, охваченная простыми и ясными линиями, также имеет больший зрительный вес, чем форма

дробного силуэта. В результате может возникнуть эффект обратной перспективы, имеющий символический смысл. Это хорошо видно на картине Эдуара Мане «Завтрак на траве» (1863), на которой фигура девушки, собирающей цветы на дальнем плане, кажется слишком большой, нарушающей привычную меру перспективного сокращения. Художник увеличил фигуру намеренно, чтобы добиться цельности изобразительного пространства и активного взаимодействия планов вокруг светящегося центра картины.

Прием Мане становится понятнее при сравнении его композиции с произведениями, от которых он отталкивался согласно собственному методу *«фрагментирования»* – перенесения классического мотива из родной среды в иную, современную. Для «Завтрака на траве» Мане использовал образцы, созданные художниками Ренессанса: Джорджоне и М. Раймонди. На картине Джорджоне «Сельский концерт» (1508–1509) и гравюре Маркантонио Раймонди по рисунку Рафаэля «Суд Париса» (ок. 1510 г.) композиции аналогичны, но изобразительное пространство организовано иначе: пересечением диагоналей с углублением зрительного центра. Метод, использованный Мане, многократно применяли и ранее, в частности, его использовал сам Рафаэль. Именно это имел в виду Микеланджело, обращаясь к Папе

Римскому Юлию II, заказчику росписи плафона Сикстинской капеллы в Ватикане (1508–1512): «Не пускайте Рафаэля в Сикстинскую капеллу, он срисовывает у меня фигуры!». Рафаэль в это время работал над росписями ватиканских станц и действительно заимствовал у своего великого соперника многие фигуры, удачные ракурсы и детали композиции. Но Рафаэль перерабатывал их на свой лад, в частности для фрески «Афинская школа» (1509–1510).

Метод «сличения и сравнения» античных, библейских и современных образов использовал выдающийся русский художник А. А. Иванов при работе над картиной «Явление Мессии» (1837–1857). История классического искусства – история заимствований, подражаний, творческих переработок и преемственности открытий, что не означает ни компиляции, ни плагиата. В этом контексте уместно вспомнить парадоксальное высказывание П. Пикассо: «Хороший художник имитирует, гениальный – ворует».

Традиция творческого соревнования берет начало в античности, ее именовали агоном, или агонизмом (греч. *agonia* – борьба, состязание). Мастера вступали в открытое соревнование друг с другом, создавая произведения на схожие темы. Один из

наиболее интересных примеров метода *«исторической транспозиции»* в истории классической живописи – заимствование и пластическая переработка Рафаэлем прекрасной фигуры, придуманной Доменико Гирландайо для композиции росписи «Рождество Иоанна Крестителя» в капелле Торнабуони церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (1490). Рафаэль заимствовал идею, трансформировав фигуру служанки в «водоноску» согласно собственным представлениям для композиции «Пожар в Борго» (1514–1515). Этот перенос не буквален, а представляет собой своеобразную скрытую цитату.

Основатель иконологии А. Варбург, опираясь на немецкую естественнонаучную традицию[108] и называя процесс «преемственности и изменчивости образов» их *«великим переселением»,* считал, что мотив фигуры, характерный бурным движением, «не мотивированным сюжетно», Гирландайо сам заимствовал из античности, и он восходит к изображениям нимф или вакханок. Г. Вёльфлин, отмечая, что в творчестве Рафаэля «бродят впечатления искусства Микеланджело и Леонардо», подчеркивал возникающие при сравнении фигур Гирландайо и Рафаэля принципиальные различия в «ощущении формы»[109]. В данном случае в отличие от приема Мане, также впервые в 1927 г. объясненного Варбургом, транспозиция, или «фрагментирование», происходит не в ограниченном пространстве картины, а в историко-художественном времени.

Историческая транспозиция, или, по Варбургу (нем. *Nachleben der Antike),* продолжение жизни античности, есть осуществление визуальной памяти культуры человечества. Она порождает разного рода «сближения» и «изменчивость смыслов» (в терминологии постмодернизма). В конечном счете тенденция образного переосмысления древнейших мифов, античных сюжетов и классических персонажей представляет собой способ трансляции культурного опыта – основу классического искусства всех веков.

Философское отношение к построению сложного внутреннего пространства живописной картины характерно для творчества выдающегося французского постимпрессиониста Поля Сезанна (1839–1906). Художник стремился к *изобразительному синтезу предмета и пространства,* он мог всего несколькими мазками передать напряжение этого пространства, которое будто втягивает либо, напротив, выталкивает объемную форму. По его собственным словам, он хотел показать, «как одна форма влияет на другую». Многократно изображая гору Сент-Виктуар в окрестностях Экс-ан-Прованса, Сезанн каждый раз находил особенное взаимодействие массы горы с окружающим

пространством, подчеркивая временную тектоничность пейзажа.

Николай Николаевич Пунин (1888–1953) в конце 1920-х годов в лекциях на Высших государственных курсах искусствоведения при Институте истории искусств (Зубовском) в Ленинграде рассказывал студентам: «Потяните за ветку сосны в картине Шишкина – и за ней полезет ствол. Потяните за ветку сосну Сезанна – и за ней полезет соседний кусок неба». В этой фразе мы видим редкий пример понимания метафорического смысла формообразования в духе имплицитной эстетики. В картинах Сезанна действительно одна форма «вставляется в другую» будто в специально приготовленное для нее место и «вычитается» при восприятии (способ формовычитания). Это весьма существенный момент профессионального пластического мышления[110].

В «Пейзаже с домом повешенного» Сезанна (1873) выразительно «обратное движение» пространства – из глубины картины на зрителя. В связи с подобными пластическими движениями родился термин *«пассаж»* (фр. *passage* – переход). Этот термин ввел в 1939 г. французский живописец Андре Лот. С помощью «пассажей» Сезанн преодолевал инертность изобразительного пространства, построенного по правилам прямой линейной перспективы. Критик Б. Дориваль писал, что пейзажи Сезанна отличаются «космическим характером геологической драмы»[111].

Смыслообразующие связи формальных элементов композиции имеют коммуникативную природу смыслового диалога «как неделимой единицы». В определении М. М. Бахтина «реальность художественного объекта есть не реальность вещи, но реальность силы». Подобную силу обозначают термином *«интенция»* (лат. *intentio* – напряжение, усилие). Интенция создателя, или, по терминологии А. Ригля, художественная воля (нем. *Kunstwollen*), передается зрителю и формирует в его сознании необходимый образ.

Преображая действительность посредством движения мысли, художник дополняет естественные очертания форм природного мира линиями, имеющими не конструктивный, а композиционный смысл. Такие линии – путеводные нити для зрителя – показывают связанность отдельных частей, переход одной части формы в другую. С помощью линий художник направляет взгляд зрителя и этим акцентирует зрительное движение, делает изображение пластичным, внутренне подвижным, живым. Отсюда понятие *«мышление формой»,* или, как предпочитают говорить художники, *«пластическое мышление»* (в последнем случае термин «пластический» используется

иносказательно: «зрительно подвижный, изменяющийся»).

Пластические линии можно подразделить на охватывающие, подчеркивающие внешние границы формы, и внутренние. Приемы подчеркивания *связующих и охватывающих линий,* выявления акцентов и пауз позволяют художнику компоновать форму, подчас отступая от документально точного изображения; они раскрывают смысл формы и ее отдельных частей в общей композиции произведения. Английский скульптор и педагог Эдуард Лантери (1848–1917), учитель самых разных художников, в том числе Огюста Родена, уделял особенное внимание подчеркиванию связующих линий в изображении фигуры человека[112].

Многие скульптурные произведения О. Родена, Э.-А. Бурделя, рисунки П. П. Рубенса и Микеланджело демонстрируют *пластические связи, «входы и выходы» форм,* которые отсутствуют в объективной анатомии тела человека, они придуманы художниками. Особенно этим отличаются произведения Микеланджело. Те, кто копировал его рисунки и рисовал с его скульптур, знают об этой «небывалой анатомии». Однако именно благодаря ей тело становится выразителем души, физическая форма обретает способность «говорить», выражать человеческие чувства.

В практике изобразительного искусства используют термины «большое движение», «большая форма» и «большой характер». Эти определения представляют собой *три иерархически связанных уровня формально-содержательной целостности изображения.* Так, например, в зрелых произведениях Микеланджело *пространственная цельность основана на глубоком единстве конструктивных и смысловых связей.* Связующие и охватывающие линии сливаются в «большом движении», подчеркивающем пластический характер формы.

Среди множества пластических линий можно выявить и одну главную, в наибольшей степени выражающую характер модели, ее скрытое, внутреннее движение. Такую линию историк искусства Бернар Бернсон (1865–1959) назвал «функциональной» (англ. *functional line). «Функциональная линия»* придает особенный характер всему изображению, поэтому она и послужила Бернсону в его работе по атрибуции картин художников итальянского Возрождения.

В истории изобразительного искусства очевиден еще один структурный элемент, формообразующее значение которого намного превосходит значение всех остальных. Это *«линия красоты»* с двойным изгибом в виде латинской буквы S. Мотив S-образной линии имеет давнюю традицию. В разных культурах ему

придавали мистическое значение: «знак змеи» обозначал непростой, извилистый путь познания. В качестве структурной основы, динамической оси, отражающей уравновешивание многих сил, эта линия стала классической для искусства скульптуры.

Древнегреческий скульптор Поликлет из Аргоса в бронзовых статуях Дорифора (Копьеносец, 440 г. до н. э.) и особенно Диадумена (Увенчанный победной повязкой, 430 г. до н. э.) первым в искусстве древнегреческой классики разработал тему фигуры атлета, спокойно стоящего с переносом тяжести тела на одну ногу. При такой «постановке» фигуры опорная нога отклоняется от вертикали, опорный тазобедренный сустав и гребень подвздошной кости таза поднимаются вверх и одновременно выдвигаются вперед, тазовый пояс наклоняется относительно горизонтали, а свободная нога атлета, согнутая в колене, слегка отставляется назад. Плечевой пояс из-за необходимости уравновешивания фигуры (пондерации) обретает контрастное по отношению к тазовому положение. В результате средняя линия фигуры приобретает S-образный изгиб. При этом главные конструктивные точки фигуры – яремная ямка между ключицами и внутренняя лодыжка опорной ноги – остаются на одной вертикальной оси, что и обеспечивает физическое равновесие (покой) фигуры.

Главная S-образная линия откликается другими, противонаправленными, причем все они движутся не в одной плоскости, а в трех измерениях. Многократные отклики главной линии фигуры, пересекающиеся крестообразно, наподобие греческой буквы «хи» (у), получили наименование *«хиазма»* (греч. *chiasmos* – крестообразный). При взгляде на статуи Поликлета возникает двойственное впечатление. Мы понимаем, что фигуры изображают древнегреческих атлетов в спокойной позе. Они идеально уравновешены и в физическом смысле никуда не движутся. Но в то же время они пластически подвижны, живут внутренней жизнью. Особенно ясно это ощущается при медленном обходе скульптуры и рассматривании ее с разных точек зрения, т. е. в процессе движения зрителя. Кажется, что статуи «идут» или медленно вращаются, хотя на самом деле остаются неподвижными. Можно сказать, что пластическое движение скульптурного образа ощущается посредством физического движения зрителя. Пластичность в значении внутреннего, скрытого движения является непременным качеством художественно преображенной формы, поскольку в отличие от механических движений существует в представлении, *интенционально.*

В трактате итальянского живописца Дж. П. Ломаццо «Об

искусстве живописи» (1584) приводится наставление Микеланджело о том, что «необходимо делать фигуру пирамидальной, змеевидно изогнутой и в кратных отношениях к одному, двум и трем»[113]. Итальянские маньеристы и прежде всего Ф. Цуккари (ок. 1542–1609) превозносили достоинства «змеевидной линии» как пластической основы «хорошей композиции».

Эстетический эффект «змеевидной линии» часто связывают с категорией «единства в многообразии». В эпоху Возрождения термин *varieta* (ит., многообразие) использовал Леонардо да Винчи. Английский художник и теоретик Уильям Хогарт (1697–1764) в предисловии к трактату «Анализ красоты» (1753) приводит эту фразу Микеланджело в английском переводе и добавляет от себя: «В этом правиле заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, – это передача движения». Хогарт сделал S-образную линию своей эмблемой. «Линию красоты» (англ. *the line of beauty)* он поместил на обложку своего трактата внутри зеркальной пирамиды (символ единства противоположностей), а в основании этой композиции начертал слово «variety» (разнообразие). Английский архитектор Уильям Чемберс (1723–1796) в книге «Изображения китайских построек» (1757) неоднократно ссылается на «теорию змеевидной линии», называя такую линию *«интегралом красоты».*

В гештальтпсихологии уникальные свойства S-образной линии объясняют универсальным законом экономии энергии. В психологическом отношении наиболее простые, ясные, симметричные формы и энергетически экономные действия организм человека воспринимает положительно, и в эстетическом смысле они вызывают положительные реакции. Проще говоря, наиболее простые решения воспринимаются с удовольствием. S-образная линия – самая короткая из линий, соединяющих наиболее удаленные точки на поверхности трехмерной формы и, следовательно, должна вызывать самые положительные эстетические реакции. Это легко проверить на следующем примере.

Сделав развертку параллелепипеда, следует провести кратчайшую, т. е. прямую, линию, соединяющую максимально удаленные точки, расположенные на противоположных сторонах. Собрав из развертки объемную модель, можно убедиться, что прямая превратилась в ломаную, зигзагообразную линию. Плоскости параллелепипеда указывают основные пространственные координаты трехмерной формы. Если поместить внутрь такого параллелепипеда прекрасную форму, то

ее крайние точки, расположенные в координатах геометрической модели, соединят кривые с двойным изгибом. Эти линии будут одновременно многообразными, наиболее богатыми в трехмерном отношении и самыми экономными в отношении энергии зрительного восприятия[114].

Таким образом, S-образная линия является функцией кратчайшего расстояния между основными точками эстетически преображенной формы в трехмерном пространстве и тем самым примиряет плоскость и объем, форму и пространство, единство и многообразие. Она действительно представляет собой интеграл красоты (лат. *integra-lis* – цельный, единый, соединяющий части в целое). Более того, мы видим, что эстетика S-образной линии согласуется с классическим хиазмом – противонаправленными движениями тела человека и структурными линиями, возникающими от переноса тяжести тела на одну ногу и, следовательно, имеющими конструктивный характер. В данном случае мы еще раз убеждаемся, что функционально-конструктивная основа зрительно воспринимаемой формы буквально «на глазах» обретает эстетические свойства.

Близкую функцию имеет *«линия Пуаре»,* созданная в 1910-х годах знаменитым парижским модельером одежды Полем Пуаре (1879–1944). Образ «женщины-цветка» П. Пуаре, изогнутые линии франкобельгийского стиля ар нуво, как и мощные кривые стиля барокко, имеют разное происхождение, но так или иначе связаны с эстетическими свойствами S-образной линии. Во всех случаях скрытая динамика являет образ красоты. Подобную закономерность можно проследить, подвергая структурному анализу многие произведения классического искусства. Каждый раз мы будем убеждаться, что конструкция (функциональная структура) преображается в пластику – *композиционно осмысленную форму*.

В отдельных ситуациях художники используют пространственную неопределенность, особенно если она соответствует сюжету. Конструктивная незавершенность создает ощущение неясности, некую временную размытость. И наоборот, пространственное равновесие выражает гармонию внутренней жизни, бесконечно длящуюся подвижность. История классического изобразительного искусства демонстрирует многообразие композиционных решений; актуальность каждого из них остро ощущалась художниками разных эпох, творческих методов и стилей. Одни, например, Караваджо, склонялись к натуралистическим эффектам и в большей степени следовали естественной светотени, используя ее в качестве композиционного средства. Другие, как Джорджоне, стремились

выявить «пластическую формулу» изображаемого предмета. Третьи, например, Леонардо да Винчи или Лоренцо ди Креди, искали «золотую середину». Четвертые, среди них Тициан, Рембрандт, Рубенс, пытались обрести гармонию в стихии света и цвета. Однако главными критериями композиционной целостности всегда оставались уравновешенность (пондерация), мерность (размеренность), ритмичность, масштабность (пропорциональность в отношении к человеку) и направленность (зрительная подвижность, пластичность) изобразительной формы.

Вопросы для самоконтроля

1. Сформулируйте определение понятия «композиция».
2. Охарактеризуйте различия понятий «композиция» и «конструкция» в интерпретации В. А. Фаворского.
3. Какова суть теории «двух установок зрения» и в чем состоит ее значение для определения специфики видов искусства?
4. В чем заключается основное различие метра и ритма?
5. Что такое эвритмия?
6. Раскройте понятие хронотопа в истории искусства.
7. Перечислите основные этапы развития пространственно-временных концепций в истории и теории искусства.
8. Назовите автора и основные положения теории рельефа.
9. Чем объясняются эстетические свойства «линии красоты»?
10. Сформулируйте отличия понятий «отношение величин» и «пропорция».
11. Что такое «золотое сечение» и какова его роль в изобразительном искусстве и архитектуре?
12. Перечислите и кратко охарактеризуйте разновидности художественных тропов.
13. Что такое «пондерация» и «направленность» формы?

Литература для самостоятельной работы

1. *Алпатов М. В.* Композиция в живописи. М.; Л., 1940.

2. *Власов В. Г.* Архитектоническая форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне: единство методологии, типологии и терминологии // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2013. № 43. URL: http:// archvuz.ru/2013_3/13 http://archvuz.ru/2015_2/1 (дата обращения 30.01.2017).

3. *Власов В. Г.* Понятия гармонии, красоты и архитектонической формы в имплицитной эстетике // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2015. № 50. URL: http://archvuz.rU/2015_2/1http://archvuz. ru/2015_2/1 (дата обращения 30.01.2017).

4. *Власов В. Г.* Тектоника и диссимметрия архитектурной композиции // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал 2016. № 56. URL: http:// archvuz.ru/2016_4/1http://archvuz.ru/2015_2/1 (дата обращения 30.01.2017).

5. *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936.

6. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970.

7. *Панофски Э.* IDEA: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.

8. *Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма»: готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004.

9. *Петров-Водкин К. С.* Наука видеть // Советское искусствознание. Вып. 7. М., 1991. С. 450–471.

10. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

11. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. СПб., 2000.

12. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.

13. *Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П.* Золотое сечение. Три взгляда на природу гармонии. М., 1990.

14. *Шмелев И. П.* Архитектор фараона. СПб., 1993.

Глава пятая
Морфология как историческое структурообразование искусства

5.1. Традиционные морфологические системы художественной деятельности

Немецкий мыслитель Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) стремился показать существенные различия видов искусства и их выразительных средств: идеализации формы в живописи и скульптуре и пафоса, страстности поэтического текста. В качестве примера он использовал античную скульптурную группу «Лаокоон с сыновьями» (ок. 180 г. до н. э.). Это произведение работы родосских скульпторов Агесандра, Полидора и Афинодора обнаружили при земляных работах в центре Рима в 1506 г. Скульптурой восхищался Микеланджело и реставрировал ее. Ныне она хранится в Ватикане. Первая часть тезиса Лессинга соответствует идеалам классицистического искусства, вторая – отражает эстетику бурного стиля барокко. В сравнении с экспрессией слова динамичность скульптурной группы Лаокоона для Лессинга – «только изображение прекрасных тел»[115].

Гипноз идеала античного искусства был в ту эпоху столь силен, что И. В. Гёте, посвятивший этому произведению статью в журнале «Пропилеи» (1798), тоже увидел в «Лаокооне» прежде всего «идеал и величие», а также «чувство меры, с которым здесь изображены крайности физического и духовного страдания»[116]. Скульптурная группа «Лаокоон» в эпоху Просвещения, как и статуя Аполлона Бельведерского, казалась символом «отвлеченно прекрасного».

Вероятно, прежде всего этим и объясняется, что она стала поводом для изложения эстетических теорий. В 1797 г. Ф. Шиллер в журнале «Оры» опубликовал статью археолога А. Гирта, в которой впервые был дан исторически обоснованный взгляд на эту скульптуру. Согласно трактовке Гирта, это произведение отражает не идеал древнегреческой классики, не «тихое страдание», а в соответствии с развитием пластических возможностей относительно поздней культуры эллинизма экспрессию, напряжение и даже деструктивные тенденции, проявляющиеся в разномасштабности фигур и разобщенности объемов. «Зрительные разрывы» и проемы, форма которых не согласуется с объемами фигур, было бы трудно представить в произведениях Фидия или Поликлета, мастеров классики «века Перикла». Противопоставление античного идеала и экспрессии в изобразительном искусстве Нового времени фактически означало начало дискуссии между сторонниками классицизма и

приверженцами барокко.

В современном искусствознании под морфологией понимают историческое структурообразование искусства, т. е. закономерности самоопределения родов, видов, разновидностей и жанров художественного творчества. В 1972 г. вышла в свет книга М. С. Кагана «Морфология искусства» с подзаголовком «Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств». В первой части автор дал подробный обзор формирования морфологических представлений и учений об искусстве от античности до XX в. Во второй части рассматривается процесс морфологического структурообразования в истории искусства, а в третьей, теоретической, излагается концепция автора.

Эта концепция была развита М. С. Каганом в работе «Эстетика как философская наука» (1997). В основу системы морфологии искусства автор положил *онтологический критерий* – то, как произведения существуют в их материальной форме в физическом пространстве и времени. Онтологию Каган трактовал «как некую материальную конструкцию», утверждая, что «художественное произведение как духовное образование имманентно данной конструкции, находится в ней, от нее неотрывно и лишь через нее воспринимается», хотя, безусловно, к материальной конструкции не сводится[117]. Соответственно все виды искусства автор делил на три больших класса по способу их «материального бытия»: пространственные, временные и пространственно-временные.

Живопись, скульптура, графика, архитектура, произведения которых объективно существуют в пространственной среде, относятся к классу пространственных искусств; музыка и поэзия, форма которых развивается во времени, – к временным искусствам. Сценические искусства (театр, хореография, сценография) и киноискусство – к пространственно-временным видам. Пространственные искусства также делятся по степени абстрагированности языка на «изобразительные» (живопись, графика, скульптура) и «неизобразительные», или бифункциональные, т. е. сочетающие художественную и утилитарную ценность (архитектура, декоративно-прикладное искусство).

В последующих работах М. С. Каган усложнил свою морфологическую концепцию. В делении на классы он выделил «уровни содержания и внутренней формы» и разные «принципы формообразования»: изобразительный, неизобразительный (или орнаментально-ритмический) и смешанный, «соединяющий оба исходных». Однако в целом онтологическая концепция не

претерпела существенных изменений. Предложенная Каганом схема не учитывает в должной мере феноменологию и психологию восприятия произведения искусства, а также многообразие способов формообразования, делающее неубедительным деление на «изобразительные» и «неизобразительные» виды искусства.

В современной феноменологической теории утверждается, что художественное содержание произведения искусства (здесь особенно важно размежевать понятия «искусство» и «художественность») находится в особом, *концептуальном пространстве-времени,* параметры которого существенно отличаются от физического пространства и времени. При этом пространство рассматривается как «форма созерцаемого», а время – как «форма созерцания». Поэтому и живопись, и архитектура, и музыка воспринимаются и в пространстве, и во времени, только способ сочетания этих форм восприятия в каждом виде искусства особенный.

Следовательно, существенное различие между видами искусства как художественного феномена заключается не в способе существования произведений в физическом пространстве-времени, а в *способе формообразования,* осуществляемом одновременно в пространстве и во времени, а также в соответствующем способе восприятия художественной формы. В так называемых временных искусствах формующим началом является пространство, а время – формуемым. В пространственных искусствах (например, в живописи, скульптуре и архитектуре) формующим является художественное время, а формуемым – объемы, массы, линии, плоскости, пространственные отношения.

Особое значение в морфологии искусства имеют *архитектура* и *архитектоническое мышление художника.* Как отмечал Х. Зедльмайр, архитектура представляет собой «организующую силу для всех искусств», поэтому она является «не только изобразительным, но и изображающим искусством». «С ее общими темами, – писал Зедльмайр, – неразрывно связан заведомо упорядоченный мир образов – в том числе и в плане пространственном, ибо для образа весьма существенно, в каком месте архитектонического пространства он располагается»[118].

Оставляя в стороне неудачность определения «неизобразительные», следует отметить, что мера абстрагирования художественного языка и пространственно-временная структура художественного образа определяют безусловные различия качеств изобразительности и выразительности, к примеру, в живописи и архитектуре.

Живописные формы изображения возникают от восприятия конкретных объектов действительности в их отношениях с окружающей пространственной, световоздушной средой. В архитектурных формах человек выражает и изображает наиболее общие представления о пространстве и времени. Различия заключаются в предмете и методе изображения «природы явлений» (лат. *natura naturata)* и «природы созидающих сил» (лат. *natura naturans)*. Живопись, скульптура, графика изображают природу явлений, архитектура – «природу идей»[119]. Происхождение орнамента путем последовательного абстрагирования и геометризации конкретно-предметных изобразительных форм также показывает неправомерность деления видов искусства на «изобразительные» и «неизобразительные».

Однако такая морфология существовала не всегда. Первобытное искусство, как известно, было синкретичным. В нем объединялись изобразительные, утилитарные, магические и дидактические функции. В античности различия религиозного, научного, ремесленного и художественного мышления также в полной мере не осознавались. Все роды человеческой деятельности находились в счастливой и примитивной, архаичной гармонии. Древние греки под искусством понимали любую хорошо выполненную работу, ремесло. Не разделяя понятия материальной, эстетической и художественной ценности, ее обозначали одним словом – «techne».

Только в эпоху итальянского Возрождения художники постепенно высвобождались из-под опеки ремесленных цехов, в которых они состояли по средневековой традиции, и завоевывали право выступать лично от своего имени в переговорах с заказчиками зданий, картин и статуй. При этом утверждалось право художника – вопреки канону – на «сочинение историй». Другим результатом деятельности художников эпохи Возрождения было размежевание функций архитектуры, скульптуры и живописи, отделение последних от архитектурного пространства храма и последующее появление станковой картины и статуарного искусства.

Флорентийский историк, поэт, ученый-гуманист Бенедетто Варки (1503–1565), с 1545 г. возглавлявший флорентийскую Академию, 6 марта 1547 г. прочитал в Академии публичную лекцию о том, какое из искусств благороднее – скульптура или живопись. После этого он разослал письма восьми известным художникам с просьбой ответить на тот же вопрос. Письма в числе других получили Дж. Вазари, Микеланджело, Я. Понтормо, А. Бронзино, Б. Челлини.

Вопрос, кажущийся в наше время наивным, имел далеко идущие последствия. В 1549 г. Б. Варки опубликовал текст своей лекции и ответы художников, а также другую лекцию, в которой он комментировал один из сонетов Микеланджело. Варки подчеркивал специфику каждого вида искусства и также их равноценность, наряду с поэзией и музыкой, в стремлении человека «к совершенству и подражанию природе».

Микеланджело, в свою очередь, отвечая Дж. Вазари на его тезис о том, что рисунок – «отец трех наших искусств», «матерью искусств» назвал архитектуру, а детьми от союза архитектуры и рисунка – все остальные искусства. Он же в ответном письме Варки (апрель – июнь 1547 г.) подчеркивал, что, несмотря на различия в способах работы, «живопись и скульптура – одно и то же», поскольку они «проистекают из одного и того же разума». Но что еще более важно, великий скульптор, отвергая схоластический спор о значении того или иного вида искусства, отмечал специфику способов формообразования. Микеланджело писал об этом так: «Я разумею под скульптурой то искусство, которое осуществляется в *силу убавления* (ит. *per forza di levare);* искусство же, которое осуществляется *путем прибавления* (ит. *per via di porre),* – подобно живописи»[120].

«Искусство убавления», иначе называемое способом *формовычитания* (лат. *in-divisio),* служит основой скульптурного формообразования (от лат. *scalpere* – высекать, вырезать), а «искусство прибавления», или *формосложения* (лат. *in-additio),* – лепки из мягких материалов (греч. *plastike* – лепка). Соответственно, качества скульптурности, близкие тектоничности, и противоположные – пластичности, мягкости, плавности, «текучести» формы, близкие живописности, проявляются в разных видах и разновидностях изобразительного творчества. Таким образом, мы получаем критерий не только для правильного понимания особенностей скульптуры и живописи, но и для определения формальных качеств скульптурности и живописности в разных видах искусства.

5.2. Морфологическая система Г. Земпера и место дизайна в системе традиционных видов искусства

Теорию происхождения всех видов «изящных», а также бифункциональных (прикладных) видов искусства и художественных ремесел из одного источника на основе формообразующих принципов архитектуры создал в середине XIX в. немецкий архитектор Готфрид Земпер (1803–1879).

Г. Земпер родился в Гамбурге, учился в Мюнхене, жил в Париже и Лондоне, путешествовал по Греции и Италии. Изучал памятники Афинского Акрополя. Строил в Вене и Дрездене. В 1834 г. опубликовал книгу по истории искусства античности «Предварительные замечания о наличии полихромии у древних». Книга имела значительный резонанс, в ней Земпер обосновал наблюдения, сделанные им в Греции. Исходя из эстетических представлений древних греков, их отношения к действительности и единства стиля в разных видах искусства, Земпер утверждал, что яркая раскраска обязательно должна присутствовать в их архитектурных и скульптурных произведениях.

В 1843 г. из Парижа в Дрезден приехал композитор Р. Вагнер для постановки в местном театре, возведенном по проекту Г. Земпера, оперы «Летучий голландец». Земпера и Вагнера сблизили общие идеи, мечты о преодолении раздробленности видов искусства и создании «большого стиля» (нем. *Gesamtkunstwerk* – единение искусств). Вагнер мечтал о единстве драмы, поэзии и музыки, как это было у древних греков. Земпер искал общие закономерности формообразования в архитектуре, орнаменте и художественных ремеслах. По мнению обоих, такой синтез уже существовал однажды, в античности, он возможен и в искусстве будущего, когда музыка, драма, танец, архитектура и изобразительное искусство снова сольются в единое ремесло и «перестанут быть праздной забавой в руках скучающих бездельников».

В мае 1848 г. в Германии разразилась революция, художники оказались на баррикадах, а после подавления восстания вынуждены были эмигрировать. Вагнер бежал в Швейцарию, Земпер уехал во Францию, собирался перебраться в Северную Америку, но получил приглашение приехать в Лондон для участия в подготовке экспозиции первой Всемирной выставки 1851 г.

Г. Земпер, как и другие прогрессивно мыслящие художники,

был удручен несоответствием функции, формы и декора многих изделий промышленного производства. Новые «машинные» формы декорировали несоответствующим их конструкции «готическим» или «рокайльным» орнаментом. После проведения выставки Земпер опубликовал эссе под названием «Наука, промышленность и искусство» с подзаголовком «Предложения по улучшению национального вкуса в связи с Лондонской промышленной выставкой» (1852). С 1855 г. Земпер жил и работал в Швейцарии, создавал свой основной (оставшийся незавершенным) труд «Стиль в технических и тектонических искусствах», или «Практическая эстетика» *(«Praktische Aesthetik»)*.

Основная идея этого труда заключалась в разработке «практической теории», позволяющей преодолеть пагубное разделение искусства на «высокие» и «низкие» жанры, идеалистические устремления и материальную сторону творчества, проектирование (утилитарное формообразование) и последующее украшение изделий. Земпера занимал вопрос о месте технических форм в общем развитии культуры. Этот вопрос он пытался разрешить, обратившись к истории классического искусства и выявляя закономерности связи функции и формы изделий в различных условиях.

В статьях и лекциях лондонского периода («Набросок системы сравнительной теории стилей», «Об отношении декоративного искусства к архитектуре») Земпер доказывал необходимость применения новой методологии. Вместо господствовавшей в то время академической теории о происхождении трех видов «изящных искусств» (ит. *belli arti,* фр. *beaux arts),* живописи, ваяния и зодчества, из искусства рисунка, «как это было у древних», немецкий архитектор и теоретик смело предположил первенство ремесел и технологии обработки материалов. Он писал: «В настоящее время я пришел к глубокому убеждению, что история архитектуры начинается с истории художественных ремесел и что прообразом прекрасного и стиля в архитектуре являются соответствующие законы в области художественных ремесел»[121].

Согласно концепции Земпера, все известные формы искусства восходят к прототипам «технических искусств», поскольку обусловлены архетипами симметрии, пропорциональности, ритма, естественным образом возникающих в самой природе. Схема развития такова. Вначале у человека возникает некая утилитарная потребность, затем создается соответствующая конструкция, а потом она осознается и преображается эстетически под влиянием указанных архетипов.

Г. Земпер выделил четыре изначальных *«технических рода*

деятельности»:

- плетение (ткачество);
- искусство керамики;
- тектоника (строительство из дерева);
- стереотомия (строительство из камня).

Один род деятельности постоянно переходит в другой. Так, например, примитивное искусство плетения древесных ветвей подсказало человеку идею шалаша (одна из древнейших форм укрытия, прообраз последующих шатровых конструкций в архитектуре). Поэтому тектоника (строительство из дерева) изначально связана с техникой плетения. Примитивное укрытие от непогоды можно соорудить из четырех вертикальных жердей, воткнутых в землю и перекладин, наподобие куба или клетки (одна из моделей происхождения архитектуры), а затем дополнить плетеными завесами (так называемая «хижина Витрувия»). Со временем, при наличии необходимого времени, материала и рабочей силы, такие завесы можно продублировать бревенчатым срубом или каменной кладкой. В традиционной архитектуре славян подобная деревянная конструкция так и называется – клеть. Бревенчатый сруб представляет собой результат тектонического формообразования, каменная кладка – стереотомического (от греч. *stereo* – твердый, крепкий, *tome* – рассечение, разрезание). Формы меняются, взаимодействуют, морфология исторически усложняется от простых конструкций к более сложным.

Технология плетения породила ковроткачество, завесы в интерьерах зданий (например, в античных домах). Тканые ковры, служившие «живыми» перегородками, развешивали в аркадах нефов средневековых соборов, а в рыцарских замках они утепляли холодные каменные стены. Развитие техники ткачества подсказало идею использовать переплетение нитей для создания изображений, а совершенствование красителей позволило в дальнейшем с помощью самого «тканья» создавать полихромные картины. В XVII в. архитекторы уже строили здания с комнатами, пропорции стен которых соответствовали размеру и формату тканых картин, или галереи, где такие картины развешивали «шпалерами» (нем. *Spalier,* от ит. *spalliera* – вереница, ряд деревьев).

Искусство керамики начиналось с плетения ивовых корзин, которые использовали в качестве каркаса, обмазывая их сырой глиной. Позднее этот каркас (функциональная конструкция) превратился в орнаментальный мотив плетения на поверхности разнообразных сосудов. С изобретением гончарного круга (ок. 3700 г. до н. э.) и совершенствованием технологии обжига

глиняных изделий необходимость в плетеном каркасе отпала. Возможность создавать на вращающемся столе идеально правильные, симметричные сосуды с равномерной толщиной стенок (что влияло на качество обжига) способствовали эстетической оценке качества изделия. Совершенство формы и естественно возникающие на «телах вращения» приемы равномерного геометрического орнамента со временем послужили основой художественно-образного переосмысления формы сосуда. Утилитарная емкость стала вазой.

Важное значение в теории Г. Земпера имеют *«параллели формообразования»,* иллюстрирующие общие закономерности развития утилитарных конструкций. Пример – ситула, древнеегипетское ведро, бронзовый сосуд с расширяющимся книзу туловом, предназначенный для зачерпывания воды из р. Нил. Ситулы носили на коромыслах; низкое расположение центра тяжести заполненного водой сосуда препятствовало расплескиванию воды. Такую же форму с расширением в нижней части имеют многие архитектурные сооружения Древнего Египта, «выражающие незыблемость». Другой пример – древнегреческая гидрия, предназначенная для накопления и переноса воды (полные сосуды носили на голове), имеющая, напротив, расширение кверху, позволяющее лучше балансировать, что согласуется с формами древнегреческого ордера в архитектуре.

В 1852 г. в Южном Кенсингтоне, районе Лондона, где проходила Всемирная выставка, Земпер стал создавать музей нового типа. Он собрал вещи, которые ранее не рассматривались как художественные, и попытался показать их так, чтобы они раскрывали не только свои утилитарные функции, но и духовное значение. Архитектор предполагал организовать экспозицию не по хронологическому или региональному критериям, а по функции и типам изначальных конструкций, показывая их историческое развитие:

- очаг – камин – посуда;
- ограждение – стена – шпалера;
- емкость – ваза – комната;
- плетение – клеть – перекрытие.

Исходя из концепции Земпера можно сделать следующие выводы. В эволюции индивидуально-общественных отношений формирование утилитарных потребностей подсказывало человеку соответствующие конструкции (укрытия, емкости, орудия). Постепенное совершенствование техники (материалов, средств и приемов) способствовало формированию эстетического чувства, на основе которого могло возникать художественно-образное осознание смысла предмета.

Искусство (как искусная деятельность вообще) становится художественным в той мере, в какой человеку удается преобразовать свои практические потребности в *идеальные ценности.* «Художественный образ духовен по своей модальности, он является формой идеального как субъективной реальности, локализующейся в человеческом сознании»[122]. Во всех видах искусства художественное качество представляет собой *преображенную утилитарность,* т. е. результат духовного, идеального переосмысления практических потребностей человека. Вместе с этим в искусстве происходит постоянное превращение идеального духовного содержания в материальную форму: «материализация духовного и одухотворение материального»[123]. По определению Г. Вёльфлина, *«дух становится формой».*

Подобная эволюция присуща всем утилитарным конструкциям, или объектам искусства предметного мира. «Предметное поле» художественных ремесел и традиционного декоративно-прикладного искусства последовательно сдвигается от утилитарности к декоративности. В своей эволюции простые, грубо сделанные вещи, совершенствуясь технически и эстетически, «проходят» через поле декоративно-прикладного искусства, их декоративная функция постепенно вытесняет утилитарную, они преображаются в декоративные произведения, становятся вещами для любования и, в конце концов, занимают свое место в музейных витринах и хранилищах.

Емкость становится вазой, крепление – украшением, оружие – символом власти. Утилитарная функция становится символичной, выражая свое утраченное назначение посредством рисунка, объема, цвета и порождая новые цепочки символических значений. Так вначале люди использовали для письма бронзовый стилос, затем гусиное перо и изысканные письменные приборы, потом появились авторучка, пишущая машинка, компьютер и так далее. Получается, что все вещи со временем «входят» и «выходят» из сферы декоративно-прикладного искусства, перемещаясь по осям *«утилитарное – художественное», «примитивное – совершенное», «ремесленное – дизайнерское».* На место ушедших утилитарных конструкций приходят новые, которые также подлежат эстетическому и художественному освоению, но иными средствами и приемами. Другими словами, все сферы созидательной активности человека являются в той или иной степени бифункциональными, а отношение практического и художественного начал может служить сущностным основанием для выделения ее типов и видов.

Место преображенных вещей занимают новые, и процесс

продолжается в иных формах и материалах. Все вещи остаются в поле человеческой активности, но их место и значение существенно меняются. Именно в этом смысле знаток русской керамики А. Б. Салтыков назвал «самое близкое» искусство «преобразительным»[124]. Столь важная закономерность закреплена и в романской этимологии. Немецкое словосочетание «angewandte Kunst», которое обычно переводят как «прикладное искусство», на самом деле означает «поворотное, обращаемое искусство» (от нем. *wenden* – поворачивать, обращаться, меняться). Английское «applied art» в данном случае менее удачно.

Однако в исторической динамике морфологии искусства скрыты негативные стороны. В мире классической древности, до эпохи Возрождения, здание храма, алтарная картина, статуя, фреска, икона и мозаика служили всем. На рубеже XV–XVI вв. художественные произведения стали изготавливать на продажу, появилось «обмирщенное» искусство, и общество разделилось на состоятельных заказчиков, скучающих бездельников (выражение Р. Вагнера), эстетов и знатоков, с одной стороны, и отчужденную от нового светского искусства, равнодушную и необразованную публику – с другой.

К концу XX в. в результате деятельности художников-постмодер-нистов понятия «искусство», «художественность», «красота», «изобразительность», «выразительность», «необычность», «актуальность» в значительной степени сблизились. Определения «скульптурная живопись», «живописная архитектура», «нонфигуративное искусство» уже никого не удивляют. Границы изобразительных и «неизобразительных», или архитектонических, искусств также нарушились, отчего академическая теория родов и видов искусства окончательно потеряла свою актуальность.

В новейшей морфологии искусства выделяют три основных типа эстетической и художественной деятельности:

• *мануальные,* или традиционные, изобразительные искусства (живопись, скульптура, графика);

• *умозрительные* искусства (архитектура, литература, музыка, опера, балет, драматургический театр, кинематография);

• *виртуальные* искусства (концептуальный дизайн, компьютерное проектирование и цифровые интерактивные технологии).

Немецкий эстетик и психолог Макс Дессуар (1867–1947) разделял искусства на *подражательные* (изобразительные) и *свободные* (архитектура и музыка)[125]. Существуют и иные морфологические модели.

Новая морфология, сложившаяся в XX в., отражает процессы постепенного вытеснения академических форм искусства, фольклора, народных промыслов, традиционных художественных ремесел и декоративно-прикладного искусства в реликтовую, искусственно оберегаемую область. Государство обязано поддерживать эти формы творчества в качестве национального достояния, поскольку в условиях рынка они самостоятельно выжить не могут.

Ныне очевидна исчерпанность содержания или, как минимум, кризис традиционных изобразительных искусств. Они потеряли сакральную и формообразующую связь с архитектурным пространством храма, как это было в стародавние времена, и превратились либо в консервативные, либо в коммерческие формы творчества. Умозрительные, или свободные, искусства развиваются и видоизменяются, но будущее, и это становится понятнее с каждым годом, за третьими. Закончилось предсказанное О. Шпенглером в «Закате Европы» поступательное развитие музыки, охватившее всего два столетия. Эволюция кинематографа в сжатом виде воспроизвела в XX в. развитие изобразительного искусства предыдущих столетий: от «великого немого», повторявшего находки ранних фотографов, до символической графичности фильмов Ф. Феллини, импрессионизма Ф. Трюффо, живописного кино Л. Висконти.

Это развитие привело к пределу возможностей технических и художественных средств и доминированию натуралистических приемов. Архитектуру и дизайн-проектирование согласно академическим канонам относят к разным типам. Зодчество всегда входило в триаду «знатнейших», или «изящных», искусств, а о дизайне до сих пор спорят, искусство это или не искусство. Тем не менее в XX–XXI вв. усилилась их конвергенция. По причине общности творческого метода архитектуру и дизайн все чаще объединяют понятием *архитектонических искусств.* Не случайно еще в 1983 г. итальянский дизайнер Андреа Бранци заметил: «Современной архитектуре не хватает дизайна, а дизайну – архитектуры». В результате возникло новое понятие – «дизайн-архитектура».

Теория Г. Земпера, несмотря на свою прагматичность (что служит поводом для ее критики), все еще актуальна, а ее создателя справедливо именуют не только выдающимся архитектором и теоретиком, но и «отцом дизайна». Термин *«дизайн»* (англ. *design* – проектирование, определение функции предмета, от лат. *designare* – обозначать) появился в Англии в начале XIX в. Тогда под этим словом понимали, согласно классической традиции, просто рисование в смысле «сочинение,

придумывание» (ит. *disegno* — рисунок). Слово «дизеньо» постоянно встречается в оригинальном тексте «Жизнеописаний выдающихся живописцев, ваятелей и зодчих» Дж. Вазари (1550).

В 1826 г. Американская академия изящных искусств была переименована в Национальную академию дизайна. Английское слово, хотя и в традиционном смысле, показалось тогда более приемлемым. В 1849 г. в Лондоне стал выходить журнал «Journal of Design and Manufactures», его издавал художник и теоретик, инициатор проведения первой Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне и первый директор Южно-Кенсингтонского музея, сэр Хенри Коул (1808–1882).

Дизайн – творческий метод и род технико-эстетической деятельности, процесс и результат проектирования изделий, их комплексов и систем в индустриальном и постиндустриальном обществе. Существует множество формулировок дизайна. Одну из них, принятую на конгрессе Международного совета по промышленному дизайну (ICSID) в 1969 г., предложенную Т. Мальдонадо, можно считать официальной – *«определение формальных качеств предметов, производимых промышленностью»,* что подразумевает «не только внешний вид товаров», но прежде всего их *«структурные и функциональные связи».*

Новая область профессиональной деятельности, которую стали обозначать словом «дизайн», складывалась постепенно в результате вытеснения традиционного ремесла машинным производством и отчуждением автора изделия от конечного продукта. Ранее ремесленник делал все: придумывал, рисовал, выполнял изделие в материале и предоставлял его заказчику либо продавал в уличной лавке. Затем место ремесленника занял проектировщик, который делал эскиз или чертеж, а остальное предоставлял машине и фабриканту. Главная и исторически обоснованная цель дизайнерского творчества – воссоединение разобщенных в XIX в. искусства и техники, в идеальной перспективе – тождественность искусства и жизни. Те жизненные идеалы, которые ранее, в классические периоды, в той или иной мере осуществлялись в «больших» художественных стилях, должны посредством дизайна раствориться в самой жизни. Предполагается, что на смену Homo sapiens и Homo faber придет Homo designer («Человек-проектировщик»).

Уникальность дизайнерского метода заключается в его синкретичности; в нем объединены конструктивное (инженерное), эстетическое и художественное формообразование. *Эвристической основой* специфического дизайнерского мышления, независимо от сферы его практического применения, является

вопрос: нельзя ли сделать иначе? Если стул имеет четыре ножки, можно ли сделать три? Или одну? Может ли быть стул или кресло вообще без ножек? Для настоящего дизайнера не абсурден даже вопрос, возможно ли квадратное колесо. Это повод для серьезных раздумий.

Дизайн не выводится из иных родов творческой деятельности, он не находится полностью ни в области технической, научно-исследовательской, проектной деятельности, ни в сфере художественного творчества. Он автономен, но одновременно *амбивалентен и полифункционален.* Общей основой всех видов и разновидностей дизайн-деятельности является *системный подход* и *проектная культура.* Культуре вообще присуща проектность – стремление человека предугадывать, предвидеть, планировать, образно моделировать, организовывать и структурировать программу своих действий. В этом и заключается преобразующая сила дизайнерской мысли и дизайн-проектирования, их влияние на жизнь человека.

Дизайн, изначально основанный на исключительно рациональном, конструктивном мышлении, в течение двух столетий безгранично расширил поле деятельности. Возникла парадоксальная ситуация: как и традиционное декоративно-прикладное искусство дизайн не имеет предметных границ. Более того, считается, что дизайнер может заниматься всем, поскольку его метод универсален. Этот метод основывается на поиске эстетически осмысленных, оригинальных, остроумных решений на основе минимальных материальных затрат и минимального, экономного вмешательства. Дизайнер видит «организацию формы в вещах».

Однако, если дизайн представляет собой универсальную проектную деятельность, опирающуюся на системное мышление и направленную на целостное преобразование предметного мира, возникает проблема отношений дизайна с традиционным художественным творчеством и прежде всего с закономерностями формообразования в архитектуре. На первом этапе развития дизайна преследовалась цель «художественного конструирования» единичных изделий массового промышленного производства по формуле: *«функция – форма – качество».* Предполагалось, что какой-либо функции соответствует одна-единственная форма, которую и должен отыскать дизайнер. В результате обеспечивается выигрыш в качестве: прочности, удобстве, экономичности. Однако со временем выяснилось, что такая формула «работает» не во всех случаях. Например, какова оптимальная форма электрического фонарика, радиоприемника? Она может быть самой разной.

Поэтому основной целью второго этапа развития дизайна стало гармоничное структурирование предметного и процессуального аспектов систем *«человек – предмет – среда»*. Так называемое *функциональное проектирование* ориентировано не на воспроизводство вещей, а на моделирование процессов жизнедеятельности и вычленение из них функций, которые посредством конструирования могут быть предметно оформлены. Но как только и эта стадия была технически исчерпана, сложилась иная потребность – культурной ориентации проектирования, поскольку назревал конфликт общественных потребностей и качества (в широком смысле слова) промышленной продукции. Проектировщики стали обращаться не к вещи, а к человеку. Дизайн превращался в метод прогнозирования и системного моделирования пространственно-временной среды. Он близок к традиционному художественному творчеству и одновременно далек от него. К концу XX в. стала явной такая особенность дизайна, как «его промежуточное местоположение между двумя крайними полюсами – чистой техникой, самодостаточной самой в себе, и искусством, отражающим и воспроизводящим жизнь. Причем чем ближе дизайн оказывается к полюсу техники, тем больше в нем проступает творческое, личностное начало. И наоборот, чем ближе дизайн оказывается к полюсу искусства, тем более он объективирован поступательным движением научно-технического прогресса и кажется внеличностным»[126].

В морфологической плоскости основными являются семь разновидностей дизайна:

1) промышленный дизайн;
2) дизайн среды;
3) дизайн костюма;
4) информационный (графический) дизайн;
5) дизайн интерьера;
6) ландшафтный дизайн;
7) программный (концептуальный) дизайн.

С одной стороны, эти разновидности наследуют формы и методы традиционного искусства (архитектурное проектирование, изобразительное и декоративно-прикладное искусство), а с другой – имеют футурологическую составляющую.

В конце XX в. возникло новое направление – *«проективный дизайн»*. В этом направлении дизайнер создает не вещь и не ее рациональную конструкцию, а лишь «образ рациональности», желаемое, а не действительное. Но именно такой образ становится знаком, способствует сбыту продукции (не за действительные, а за проективные преимущества). Новое

гуманитарное направление преодолевает кризис функционального дизайна, в этом направлении создаются проекты, показывающие какими должны быть вещи и каким должен быть человек, потребляющий эти вещи. Это направление максимально сближает дизайн с традиционными видами художественного творчества, которые до начала XX в. решали именно такие гуманитарные задачи. Однако означает ли это подлинное воссоединение разных методов творческого преображения действительности и осмысления реальности?

В период постмодернизма 1980-х годов доминировал метод художественно-проектного концептуализма. В результате появился на свет морфологический гибрид – *арт-дизайн*. Моделирование, в том числе проектное моделирование социокультурной среды, рассматривалось в качестве игры воображения. Сложилась своеобразная мифология дизайна как тотального творчества. Наличие образности и даже изобразительности обостряет противостояние и одновременно размывает границы видов искусства. Таковы *«новые модальности» дизайна*: нондизайн, транс-фигуративность, транс-хай-тек, эко-тек, футуродизайн, эмотектоника.

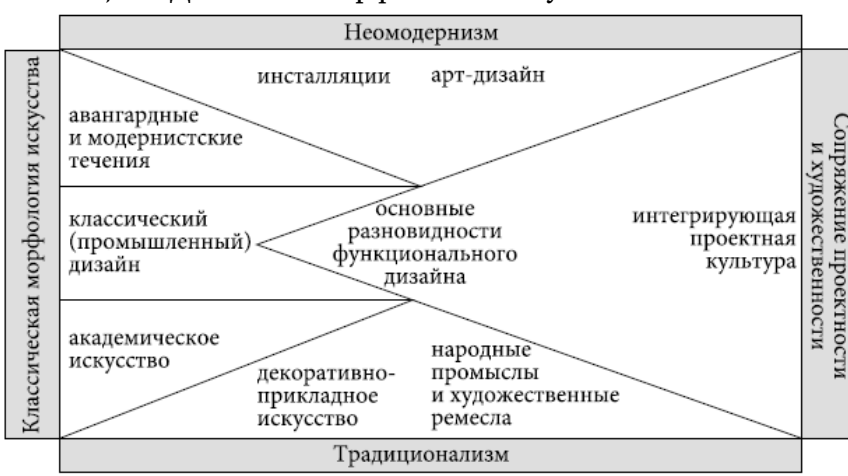
Конструктивное формообразование в проектной деятельности распадается на множество методов соответственно решению разного уровня задач различного рода сложности. Проектная культура, напротив, отражает единые ценности. Поэтому «проектность сопрягается с художественностью в способности творческого преображения мира. Проектность – это деятельностный модус художественности, а художественность – внутренний образ проектности»[127]. «Сегодня все становится искусством. Делаются попытки развить в проектировании метафорическую составляющую…». По-новому проявляется проблема соотношения художественности и проектности, «сквозная для всей истории самоопределения дизайна – его методов, школ, направлений, стилей. Если дизайн в своих лучших, выдающихся достижениях являет миру образ проектной культуры, то внутри дизайна первообразом проектности выступает художественность, через нее дизайн входит в мир художественной культуры и в сферу творчества, для которой несущественны границы между искусством и проектированием»[128].

В начале 1980-х годов К. М. Кантор выдвинул концепцию «свободного целеполагания», реализуемого в особом проектном языке, противопоставляемом традиционному проектированию, связанному с задачами конкретного производства. В результате обострилась старая проблема отношений художественности и

проектности (ранее она формулировалась как спор красоты и пользы, формы и функции, искусства и техники). Понятие «смыслообраза как формы существования проектной темы» в новой проектной культуре, разработанное В. Ф. Сидоренко, в значительной степени снимает старые противоречия. Таким образом, техническое формообразование – только средство, но не содержание будущей проектной деятельности. Подобно тому, как в художественном творчестве классических эпох нужно было преодолеть инертность материала и ограниченность технических средств, дабы прозреть истинную красоту и смысл искусства, также следует преобразить и технику.

Согласно одной из концепций, в период постмодернизма второй половины XX в. сформировались два основных художественных направления: *традиционализм* (или новый классицизм) и *неомодернизм.* Очевидно также, что поле традиционного академического изобразительного искусства неизбежно сужается, а сфера дизайна в направлении *интегрирующей проектной культуры* устремлена в будущее. Такова реальность современной морфологии искусства. Специалисты прогнозируют качественно новое сопряжение проектности и художественности.

Таблица 2. Динамика морфологии искусства XX–XXI вв.*



* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Методологические основы изучения истории искусства. СПб., 2011. С. 162 и др.

Современная дизайн-деятельность интегрирует эти направления и переводит их на новый качественный уровень проектной культуры XXI в. Такая модель отражает одновременно дифференционные и интеграционные процессы развития

культуры в современном мире (см. табл. 2, 3).

5.3. Теория стиля. Исторический тип искусства, стилизация, полистилизм и внестилевое развитие художественного мышления

Среди исторически развивающихся методов искусствознания наиболее перспективным представляется совмещение *диахронного* (вдоль оси времени) и *синхронного* («поперечного среза») истории искусства. Такой подход, в частности, раскрывает тесную взаимосвязь двух основополагающих категорий искусствознания: *формообразования* и *стиля.* Если процесс формообразования и композиция произведения изобразительного искусства основываются на художественном преображении формы и пространства, то *художественное переживание исторического времени* составляет основу процесса стилеобразования. Сложность заключается в том, что названные категории имеют собственную иерархическую структуру, включающую несколько понятийных уровней, каждый из которых также необходимо рассматривать в «вертикальной» и «горизонтальной» плоскостях.

Таблица. 3. Новая морфология искусства

Разновидности, жанры и течения искусства				
Виды архитектонически-изобразительных искусств	Архитектура	I. Виды классической архитектуры	II. Направления архитектуры модернизма	III. Разновидности постмодернистской архитектуры
		1. Сакральная архитектура 2. Жилая архитектура 3. Промышленная, выставочная, торговая архитектура	1. Рациональное направление 2. Конструктивизм 3. Функционализм 4. Органическая архитектура 5. Неопластицизм 6. Футуризм 7. Экспрессионизм	1. Новый экспрессионизм 2. Метаболизм 3. Брутализм 4. Хай-тек 5. Лэнд-арт 6. Био-тек 7. Экологическое проектирование
	Изобразительное и декоративно-прикладное искусство	I. Виды традиционного искусства	II. Течения авангардного искусства	III. Нонизобразительное искусство
		1. Академическая живопись 2. Скульптура и пластика 3. Станковая графика 4. Прикладная графика 5. Монументально-декоративное искусство 6. Декоративно-прикладное искусство 7. Народные промыслы и художественные ремесла	1. Дадаизм 2. Сюрреализм 3. Ар брют 4. Оп-арт 5. Поп-арт 6. Ассамбляж 7. Комикс	1. Инсталляция 2. Рэди-мэйд 3. Акционизм 4. Перфоманс 5. Хэппенинг 6. Боди-арт 7. Энвайронмент 8. Видео-арт 9. Леттризм
	Дизайн	I. Промышленный дизайн	II. Интегральный (системный) дизайн	III. Тотальный дизайн
		1. Технические новации 2. Инженерное конструирование 3. Дизайн вещей 4. Стафф-дизайн	1. Дизайн среды 2. Коммуникативный дизайн 3. Программный дизайн	1. Арт-дизайн 2. Нон-дизайн 3. Социокультурный дизайн 4. Футуродизайн

В отношении категории «стиль», как и в прочих случаях, этимология и первичное значение слова отличаются от последующего терминологического содержания. В античности «стилосом» называли инструмент, заостренную палочку для письма по дощечке, покрытой слоем воска. Отсюда – традиционное определение стиля в литературе: инструмент, склад речи, строй языка, характер использования выразительных средств. Эти слова – склад, строй (построение), лад, мера, порядок – являются ключевыми для определения исторического феномена художественного стиля.

В классической античности по причине нерасчлененности искусства и теоретического знания понятие стиля замещали *«типами»* (греч. *typos* – отпечаток, очертание, след, образец) или *«модусами»* (лат. *modus* – мера, величина, правило).

Древнегреческий ритор Гермоген (ок. 160–225) в трактате «О типах речи» выделил семь «типосов»: ясный, величественный, тщательный, назидательный, пылкий, правдивый, мощный. В эпоху итальянского Возрождения, когда складывались основные понятия изобразительного искусства, вместо слова «стиль» предпочитали использовать термин *«манера»,* обозначающий индивидуальный почерк художника (ит. *maniera,* от лат. *manus* – рука). Именно таким термином пользовался Дж. Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550).

В качестве содержательного понятия слово «стиль» (ит. *stile)* впервые употребил флорентийский архитектор, скульптор и теоретик искусства А. Филарете в трактате об архитектуре (1451–1464). Однако на протяжении XVII в. в лексиконе теоретиков классицизма и барокко качества, которые мы ныне именуем стилевыми, продолжали называть манерой. Например, обозначение художественного стиля эпохи Людовика XIV во Франции – «большая, или величественная, манера» (фр. *grand maniere)* – мы переводим как «большой стиль».

В 1672 г. Джованни Пьетро Беллори (1615–1696), живописец и теоретик искусства классицизма, в сочинении «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов» (1672) попытался придать понятию «стиль» качество эстетической категории. В частности, в приложении к жизнеописанию Н. Пуссена, выдающегося живописца французского классицизма, Беллори упоминает *«теорию модусов»,* которую разрабатывал живописец. Пуссен заимствовал этот термин из трактатов по теории музыки Дж. Царлино, которые издавались в Венеции в 1558, 1562 и 1571 гг.[129] Царлино исходил из классификации «ладов», созданной Аристотелем. В отличие от Пуссена Беллори в этом контексте использовал термин «стиль».

Иначе к проблеме стиля в искусстве подошел И. В. Гёте. В 1789 г. он опубликовал статью «Простое подражание природе, манера, стиль».

В ней Гёте выделил *три стадии,* или уровня, *творческого мышления художника.* Первая стадия – простое копирование природы – не создает стиля. Вторая – привнесение личностных ощущений – рождает «манеру». Третья, наивысшая, предполагает «познание сущности вещей», она и производит уникальный художественный стиль.

«Формальная теория» стиля складывалась в швейцарско-австрийско-немецкой школе искусствознания на основе концепций А. Ригля и Г. Вёльфлина. Качества формы, по мнению Вёльфлина, и составляют стиль, определяющий общие

особенности произведений, созданных в одну эпоху и в одном месте. Таким образом, понятие «стиль» связывает категории исторического типа искусства и национальной или региональной художественной школы. Для концепции Вёльфлина характерно представление об имманентных (внутренне закономерных) процессах стилевого развития, в котором Ренессанс и барокко представляют собой воплощение двух противоположных *«форм зрения».* Эти формы характеризуются знаменитыми «вёльфлиновскими парами понятий»: «линейность – живописность»; «плоскость – глубина»; «замкнутая форма – открытая форма»; «множественность – единство»; «ясность – неясность».

Франц Викхофф (1853–1909), профессор истории искусства Венского университета, использовал понятие *«модусов изображения»* (непрерывного, различающего, соединяющего) и рассматривал их соответствие различным историческим эпохам. Август Шмарзов (18531936), профессор Геттингенского, а затем Лейпцигского университетов, в 1902 г. опубликовал книгу «Основные принципы истории искусства». С позиций рационализма он критиковал феноменологические воззрения А. Ригля и Ф. Викхоффа.

Феномен художественного стиля исследовал Пауль Франкль (18781962). Он родился в Праге, преподавал в Мюнхенском университете, считал себя последователем Вёльфлина. После прихода к власти в Германии нацистов в 1934 г. переехал в США, изучал готическую архитектуру. Франкль подчеркивал *религиозно-метафизические основы стилевых явлений.* Он выдвинул теорию становления и смены различных этапов развития исторических стилей (предклассический – классический – постклассический) во взаимодействии с двумя стилевыми модусами (стиль ставший и стиль становящийся). Подобный подход создал основания для разработки подробной типологии стилевых категорий.

Немецкий историк и теоретик искусства Вильгельм Воррингер (1881–1965) изучал философию и историю искусств в Мюнхенском университете, развивал идеи Ригля и Вёльфлина. Его книга «Абстракция и вчувствование» (1907) имеет подзаголовок «Исследование психологии стиля». Воррингер отрицал существование какого-либо «стиля эпохи». Он утверждал, что метафизическое *«вчувствование»* (нем. *Einfühlung;* этот термин впервые использовал в 1905 г. немецкий философ Теодор Липпс) свойственно романским народам, а «абстракция» – германским. Стиль как высшая абстракция в искусстве является результатом отвлечения художественных форм от форм материальной

действительности. Таким образом, по Воррингеру, осуществляется переход от изначального мотива к «образной конфигурации» и «внепредметной префигурации» («предуготовленной форме», создаваемой художником «из себя»).

В 1934 г. выдающийся французский историк и теоретик искусства Анри Фосийон (1881–1943) в работе «Жизнь форм» («Vie des formes») изложил идею о едином *«биологическом ритме»,* пронизывающем историческое развитие искусства всех эпох, направлений, стилей и национальных школ.

Идеи периодически повторяющихся фаз развития искусства (архаика, классика, упадок) в концепции Вёльфлина, «биологический ритм» А. Фосийона, «художественная воля» А. Ригля нашли отражение в книге немецкого историка и теоретика искусства, доктора философии Берлинского университета Эрнста Кон-Винера (1882–1941) «История стилей изобразительных искусств» (1916). В повторяющихся циклах развития разных культур Кон-Винер выделял одинаковые стадии:

• конструктивную;
• деструктивную, или декоративную;
• орнаментальную.

Все исторические циклы этого замкнутого круга рождений и перерождений показывают периодически меняющиеся стадии разрешения художественных задач. Всякий раз за конструктивной стадией следует декоративная (или маньеристическая), затем она сменяется орнаментальной, снова заменяется конструктивной, выросшей уже на иных культурно-исторических традициях. Книга Кон-Винера устарела в деталях, изложение фактов грешит бессистемностью, терминология требует корректировки. Тем не менее эта книга не имеет равных по количеству переизданий на русском языке, что свидетельствует о ее популярности[130].

Австрийский историк и теоретик искусства Эрнст Ханс Гомбрих (1909–2001) с 1935 г. работал в институте Варбурга в Лондоне, в 1959–1976 гг. был его директором. Он исповедовал *иконологический подход и* методику *сравнительного анализа* произведений изобразительного искусства, включая психологические аспекты восприятия, чем значительно расширил теорию Вёльфлина. В 1972 г. Гомбрих опубликовал на английском языке книгу «Символические образы» («Symbolic Images»).

Гомбрих доказывал, что стиль возникает *«между сходством и несходством»,* там, где художник привносит в изображение собственное мироощущение, понимание, «вчувствование». По формуле Гомбриха, *стиль – это «образ минус объект».* Следовательно, стилевые качества отражают то субъективное, что

художник придает изображению. Поэтому натурализм не имеет стиля, как и абстрактивизм.

Несмотря на долгую историю, теория стиля с трудом находит признание у специалистов. Одна из причин негативного отношения к теории стиля – архаично-традиционное, упрощенное понимание и преподавание «истории стилей» в художественно-промышленных школах конца XIX – начала XX в. Потребность в подготовке художников для промышленности вызвала в то время интерес к проблеме стиля, но согласно эстетике историзма и эклектики основной задачей считали изучение образцов «исторических стилей» и их «приложение» к новым промышленным и мануфактурным изделиям. Метод поверхностного и эклектичного декорирования изделий декоративно-прикладного искусства вызывал протест прогрессивно мыслящих художников и педагогов. Тем не менее «стили» именовали, изучали и преподавали исключительно по их формальным признакам. Такое «наклеивание ярлыков» действительно не имеет научного смысла. Академическое определение стиля как «исторически сложившейся общности художественно-выразительных средств, обусловленной общностью идейного общественно-исторического содержания» (Энциклопедический словарь, 1955) также следует признать неудачным.

Под стилем целесообразно понимать *особую целостность содержания и формы художественного произведения, достигаемую оптимальным взаимодействием творческого метода, способов формообразования, композиционных приемов, манеры и техники работы художника.* Проще говоря: стиль – это не только форма, но и не только содержание. Однако содержательно-формальную целостность произведения искусства мы определяем другим термином – композиция. Так возникает методологическая проблема различения композиционной и стилевой целостности. Индивидуальное художественное мышление мастера связывает абстрактное и конкретное, общее и частное, объективное и субъективное, познаваемое и непознаваемое. Эти связи через материализацию образа воплощаются в композиции произведения искусства, которая представляет собой уникальную (каждый раз новую) целостность всех элементов содержания и формы. Однако целостность тех же элементов составляет и стиль. Следовательно, сущность феномена художественного стиля заключена не в элементах и тем более не в «формальных носителях» (они неизменны на протяжении всей истории искусства), а в том, каким образом эти элементы соединяются между собой.

Композиционная целостность воспринимается в формальных границах конкретного произведения изобразительного искусства, она сущностно пространственна. Стилевое единство различных произведений имеет преимущественно временной характер – оно создается пространственными средствами, но воспринимается и оценивается в соотнесенности с историческим временем. Иначе говоря, композиционная целостность формально-пространственна, а стилевая, складывающаяся из тех же компонентов, воспринимается опосредованно и анализируется *сравнительно-историческим методом.* Еще проще: композиция создает непосредственное ощущение целостности отдельного произведения; *художественный стиль отражает изменения пространственных представлений человека о мире в историческом времени.*

Феномен художественного стиля имеет три основных особенности.

1. Первая особенность заключается в том, что в отличие от композиционного единства качество стилевой цельности – редкое явление. Как правило, в истории искусства мы наблюдаем не сложившиеся стили, а процесс их длительного становления и взаимодействия в форме смешанных историко-региональных разновидностей. Стиль представляет собой не устойчивую общность, а *динамическую целостность содержательно-формальных элементов,* постоянно развивающуюся и неуловимо меняющуюся в историческом времени. Другими словами, в действительной истории искусства мы имеем дело не со стилем или несколькими стилями, а с непрерывным и разветвленным историко-художественным *процессом стилеобразования.*

2. Вторая особенность категории «стиль», вытекающая из предыдущей, состоит в том, что стилевые качества, в отличие от композиционной целостности, не локализуются в границах отдельного произведения искусства. Для определения стиля необходимо мысленно выстроить ряд произведений, объединяемых по сходству признаков, и ощущение стиля возникнет само собой. *Стиль – сравнительная категория восприятия и оценки, а не элемент творческого процесса; стиль – категория мышления зрителя и художника как зрителя.*

3. Третья особенность выражена в *непреднамеренности стилевого феномена.* Художник в процессе творчества обязан размышлять о способах воплощения идеи, темы, сюжета, о композиции, методике и технике работы. Он выполняет множество композиционных эскизов. Ему приходится думать о стоимости холста и красок. Архитектор вынужден составлять смету, согласовывать ее с заказчиком или выпрашивать

дополнительные средства и материалы. Стиль рождается непреднамеренно. Если художник в процессе создания произведения думает о стиле, заранее решает, каким в стилевом отношении будет результат, то он из творца превращается в стилизатора. Качества стиля складываются вне желания автора, поскольку существуют не в пространстве одного художественного произведения, а в историческом пространстве-времени.

Стиль и *стилистика* (совокупность отдельных стилевых качеств, не достигших целостности стиля) становятся *формами художественного восприятия, соотнесенного с историческим временем.* Именно поэтому мы говорим, что стиль есть *художественное переживание времени.* Французский философ И. Тэн определил стиль в качестве «последней координации» всех элементов художественного произведения «в состоянии духа, чутья художника». Сложность этого понятия объясняет, почему слово «стиль» в качестве категории искусствознания так долго входило в обиход и до настоящего времени не имеет общепринятого определения.

Стиль – редко достигаемая целостность качеств; не случайно его именуют *«неосуществленной идеальной тенденцией».* В то же время отдельные качества стиля пронизывают собой все уровни иерархической структуры каждого исторического типа искусства.

В культурологии существует понятие «исторический тип культуры». Применительно к нашей теме логично использовать более узкое определение: *исторический тип искусства*, но его не следует отождествлять с понятием исторического стиля. В границах каждого исторического типа искусства (первобытного, античного, средневекового, ренессансного и постренессансного) существуют собственные «колебания» принципов формообразования, которые Вёльфлин обозначил своими «парами понятий» (см. табл. 4).

Таблица. 4. Исторические типы доренессансного классического искусства и стадии развития стиля*

Тип искусства		Стадии развития художественного стиля		
		архаическая	классическая	критическая
Искусство Древнего мира	Первобытное искусство	«Натуральный стиль» искусства первобытных охотников, искусство додинастического Египта	Интернациональный «звериный стиль», искусство Среднего царства Египта	Саисское возрождение
	Античное искусство	Крито-микенское искусство	Искусство древнегреческой классики, древнеримский (августовский) классицизм	Искусство эллинизма
Средневековое искусство	Искусство Западной Европы	Раннехристианское искусство, романское искусство	«Высокая готика»	Интернациональная, «пламенеющая» готика
	Искусство Византии	Ранневизантийское искусство	Палеологовский Ренессанс	Поствизантийское искусство в сопредельных странах
	Древнерусское искусство	Искусство Киевской Руси	«Русский ренессанс»	Фряжский стиль, нарышкинский стиль
Архетип мышления		Наивно-натуралистический	Конструктивный	Деструктивный

* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 198 и др.

Теме художественного стиля посвятил отдельное исследование неординарный русский философ Алексей Федорович Лосев (1893–1988). В качестве «первичного исходного пункта» определения стиля Лосев называет «нечто такое, что не сводится просто на форму, не сводится просто на структуру, и что нужно понимать и ставить выше всяких композиционных схем». Далее, цитируя А. П. Григоряна, философ отмечает: «Стиль не просто способ выражения, но и субстанция, то есть некая инвариантная и в то же время неизменно пребывающая в движении художественная сущность, не только лежащая в основе той или иной эстетической категории, но и определяющая живой процесс искусства»[131].

В итоге А. Ф. Лосев дает собственное «последнее определение» художественного стиля: «Он есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным

структурам произведения»[132].

По формулировке М. С. Кагана, «стиль есть прямое выражение взаимной опосредованности и всеобщей взаимозависимости элементов формы в системе любого масштаба и любой природы – и художественной, и жизненной»[133]. Далее М. С. Каган уточнял, что «яркая творческая индивидуальность формирует индивидуально-своеобразный художественный стиль», и такие «стили» по-своему преломляют, индивидуализируют «большие стили»[134].

Наиболее емкую формулу дал Л. И. Таруашвили: «Утилитарно не мотивированная стихийная склонность реагировать на разные стимулы сходным образом»[135]. Последнее определение констатирует обусловленность стиля психофизиологической природой человека, которая и определяет ограниченный набор повторяющихся формальных архетипов. При этом вариативность форм объясняет бесконечное разнообразие стилевых разновидностей.

В результате анализа многих концепций и определений становится очевидной *трансморфологическая и интерсубъективная природа художественного стиля.* Стиль – это формирующаяся в историческом времени целостность образных средств и приемов, общезначимых для разных видов искусства.

Важное значение имеют отличия художественного стиля от различных видов *стилизации.* Стиль непреднамерен, его возникновение спонтанно; стилизация – результат предварительных размышлений или заданности прототипа, иконографического источника, который именуют стилизуемым. Отсюда необходимость размежевания и четкого определения понятий *«стилизуемый образец»* и *«стилизующая композиция».* Но и намеренная стилизация бывает разной.

Целостная стилизация предполагает сознательное использование художником форм, способов и приемов формообразования, ранее созданных в истории искусства. Мысленное перенесение художника в избранную им эпоху, место и время (хронотоп) определяет творческий метод, объекты изображения, аксессуары, атрибуты, колорит, манеру, технические приемы и материалы. Таковы лучшие произведения русских художников объединения «Мир искусства», характерные ретроспективными устремлениями.

Для успешного применения подобного метода необходимы интеллект, знание истории культуры, а также значительная историческая дистанция, при которой отчетливо осознаются различия в принципах и закономерностях формообразования стилизуемого образца и стилизующей композиции. В случае

отсутствия такой дистанции вместо стилизации возникает *копирование* (точное воспроизведение) либо *репликация* – повторение оригинала с небольшими изменениями в деталях. Репликация отличается от копирования или фальсификации, но представляет собой сниженный уровень композиционного мышления.

Перечисленные методы основаны на *реминисценциях ретроспективного мышления.* Однако в границах художественно-образной ретроспекции важны не источники стилизации, а актуальные идеи, которые из них извлекаются. В искусстве классицизма стилизация мало отличима от основного творческого метода, поскольку мышление художника-классициста тождественно свойственным этому художественному направлению идеям и принципам формообразования. Когда же эти принципы по прошествии времени становятся чуждыми современности, неактуальными, внешними, тогда возникает мысленная дистанция, и классицистический стиль перерождается в искусственную стилизацию, возникает стилизуемое и стилизующее, «чужое» и «свое».

Подобным же образом стилизация отличается от *стилизаторства.* Первое предполагает целостность формообразования, осуществление единого принципа или выбора одного мотива в качестве формуемого материала. Стилизатор, напротив, пользуется избирательным методом, вычленяя какой-либо мотив из исторического целого и используя его произвольно, вне контекста, разрушая тем самым целостность композиции. Художник-стилист создает целое, стилизатор – частное. В качестве примера обычно сравнивают творчество наиболее ярких «мирискусников». Произведения А. Н. Бенуа и К. А. Сомова относят к целостным историческим стилизациям, а значительную часть театрально-декорационных работ не менее выдающегося художника Л. С. Бакста – к стилизаторству с элементами модернизации и эклектики.

Предметом художественной игры могут избираться отдельные темы, формы и мотивы. Иногда подобный творческий метод так и называют – *стилизацией мотива.* Характерные примеры – творчество художников ар нуво, выбиравших в качестве стилизуемого мотива изогнутую линию либо причудливые очертания природных форм (так называемый «флоральный стиль»).

Еще одно значение термина «стилизация» – подчинение композиции художественного произведения условиям более широкого целого – ансамбля с ранее сложившимся стилем, в который это произведение включается на правах составной части.

Понимание декоративности как качества, возникающего в результате стремления художника органично вписать свое произведение в окружающую среду, позволяет называть подобный метод *декоративной стилизацией.* В одном случае стилист мысленно переносится в иную историческую эпоху, в другом – стремится органично мыслить в актуальной, но сложившейся до него пространственно-предметной среде. Поэтому ретроспективную стилизацию можно назвать исторической, или временной, а декоративную – пространственной. Декоративная стилизация наиболее полно проявляется в декоративном и монументально-декоративном искусстве: в оформлении интерьера, монументальной росписи, мозаике, фреске, витраже. В крайнем выражении декоративная стилизация приводит к геометризации и орнаментализации изобразительных форм.

Понятие стилизации следует отличать от *эклектики* (греч. *eklegein* – выбирать) – искусственного, вторичного соединения элементов содержания и формы, имеющих различное происхождение. Эклектический метод отличается от *элективного* (лат. *electare* – отбирать), предполагающего выбор единственного прототипа. Любая стилизация элективна, но также предполагает некоторую долю эклектичности, поскольку художник, обращаясь к прошлому, невольно в той или иной степени проецирует на него настоящее – собственное мастерство, технический навык, академическую выучку, знания истории искусства, воспитанные иным временем и другими обстоятельствами. Поэтому в стилизуемый прототип привносятся чуждые ему элементы позднейших художественных форм. Искусная стилизация может создать стиль, эклектическое мышление предполагает намеренное, программное смешение элементов разных художественных стилей. Поэтому эклектика в большинстве случаев означает отсутствие стилевой целостности.

Творческий метод, противоположный стилизации, можно назвать *натурализацией.* Когда изображение становится предельно иллюзорным и возникает эффект *«обмана зрения»,* то удовольствие, испытываемое от отождествления объекта и его изображения, имеет не художественный и даже не эстетический характер. Поэтому *натурализм в искусстве не имеет стиля.* Чем больше натуралистичности, тем меньше стильности. Действительно, если мы зададимся вопросом, в каком стиле написана картина И. И. Шишкина «Утро в сосновом лесу» или И. Е. Репина «Бурлаки на Волге», то окажемся в затруднительном положении. Проблема в данном случае заключается не в природе живописи как вида искусства, менее способного к стилевой определенности, и не в одаренности мастера, а в

натуралистическом методе.

Важное значение имеет проблема *исторического полистилизма.* Принято считать, что в каждую эпоху формируется определенный «способ видения мира». Лучше других этот способ постигают профессионалы – мастера изобразительного искусства. Существует выражение: «Люди воспринимают мир глазами своих художников». Общепринятым также является тезис: сложившийся стиль является результатом согласия художника со своей эпохой. Действительно, стилеобразование завершено, когда оно доведено до уровня индивидуального «мышления формой», но это не означает «согласия с эпохой». Сложность заключается в том, что художественное произведение, созданное в определенный исторический момент, не обязательно отражает *«дух времени»* (нем. *Zeitgeist,* фр. *l' air du temps).* Материальное тело произведения искусства существует там, где оно обозначено по подписи, а дух художника и его мысль парят свободно и странствуют в ином, метафизическом пространственно-временном континууме. Мышление художника может опережать свое время, что свойственно гениям, или наоборот, отставать от него либо вообще пребывать в иных мирах. Поэтому стиль художественного произведения закономерно контаминирует разновременные моменты.

Но и в отдельных эпизодах истории искусства мы наблюдаем не один художественный стиль, а множество развивающихся и взаимодействующих между собой (часто противоборствующих) стилей. Например, XVII век не является безусловной «эпохой барокко», как его часто называют. Именно в XVII в. одновременно с господством стиля барокко в архитектуре и скульптуре Италии в этой же стране творили классицисты Н. Пуссен и К. Лоррен, а во Франции складывалась эстетическая теория классицизма. Между классицизмом и барокко мы видим мятущийся гений Рубенса и загадочное творчество Рембрандта, а собственно барочная архитектура, скульптура и живопись являются историческими модификациями классицистического стиля.

Не все художники, даже выдающиеся, достигают целостности индивидуального стиля, в этих случаях исследователи используют определение *«внестилевоеразвитие».* Теорию «внестилевой линии» в истории искусства разрабатывал Евсей Иосифович Ротенберг (1920–2011). Он учился в Московском институте истории, философии и литературы, затем в Московском университете на искусствоведческом отделении, слушал лекции Н. И. Романова, В. Н. Лазарева и Б. Р. Виппера, М. В. Алпатова. Изучал западноевропейское искусство, в 1947–1950 гг. работал в Московском музее изобразительных искусств.

Е. И. Ротенберг развивал идею *«стилевой формы»* в классическом искусстве. Стиль он считал «мировоззренческой категорией» и одновременно «всеобщей формой художественного творчества», противостоящей индивидуальному началу. Из понятия «стилевой формы» Ротенберг выводил другое – понятие «стиля эпохи», определяя его как «стилевую форму» особо крупного масштаба, являющуюся достоянием многих национальных культур в пределах значительного исторического периода. По концепции Ротенберга, «всеобщая стилевая форма» господствует в определенную эпоху, но в XVII столетии, в связи с интенсивным развитием искусства станковой картины, возник кризис «всеобщей стилевой формы». Ранее, в период Ренессанса, художественная форма была ориентирована на «синтез искусств на основе архитектуры». Однако с позднего творчества Микеланджело утрачивается ренессансное единство, и в классическом искусстве происходит разделение на две магистральные линии «стилевых форм» (ренессанс-маньеризм и барокко) и возникает третья, «внестилевая линия», противостоящая крупным стилевым формам. К «внестилевой линии» Ротенберг относил творчество Пуссена, Рембрандта, Рубенса, Караваджо, Веласкеса[136].

«Внестилевая линия» обеспечивала в постренессансный период не только «самоопределение видов искусства», но также тематическую и жанровую дифференциацию внутри каждого из них. «Внестилевые» мастера создавали не общую картину, а «индивидуальные образно-тематические концепции».

Слабость теории Ротенберга, во-первых, заключается в том, что она подтверждается материалом главным образом одного вида искусства – живописи. Во-вторых, к внестилевой линии оказались отнесены Пуссен и Рубенс, великие мастера, более других демонстрирующие своим творчеством эстетику: в одном случае – классицизма, в другом – барокко. Правда, и в искусстве Пуссена (классицизм), и в живописи Рубенса (барокко) имеются различные влияния и стилевые элементы. Своеобразие индивидуального претворения «больших стилей» существовало всегда и связано с многими факторами. Очевидно, что отношение «общее – частное» в содержании и форме каждого художественного стиля требует более сложной интерпретации. С этой целью используют определения «полистилизм», «межстилевое взаимодействие», «контрапункт стилей», «стилевая метаструктура».

5.4. Концепция стилевых метаструктур. Художественные направления, течения, школы. Внутренняя иерархическая структура категории стиля

Результатом полистилизма – одновременного развития различных художественных стилей – являются смешанные и вторичные стилевые модификации. «Чистых стилей» в искусстве вообще не бывает, поскольку в одну и ту же эпоху, как правило, сосуществуют и взаимодействуют несколько исторических стилей.

На архаических этапах развития того или иного исторического типа искусства «исторический стиль» находится в стадии зарождения. В зрелые, классические периоды стиль достигает своего апогея и далее впадает в период кризиса и распада, перерождается в маньеристские формы. Один стиль зарождается в недрах другого, в «критических формах» (определение Х. Зедльмайра) старого стиля нарождаются новые, которые получают интенсивное развитие в следующую эпоху. Существует и *программный полистилизм.* Например, в интерьерах готических соборов со временем устанавливали барочные алтари, в результате возникал своеобразный стилевой консонанс. Несмотря на различия форм, готику и барокко объединяют общие духовные основы и принципы формообразования. Поэтому «барочная готика», или «готическое барокко», в искусстве Чехии и Южной Германии XVII–XVIII вв. не является эклектичной. Подобные феномены называют *стилевыми метаморфозами.*

В диссертационном исследовании Н. М. Шелегович «Художественный феномен рококо в контексте стилевой эволюции европейской архитектуры XVIII века» (2004) сделана попытка использовать термин *«стилевая метаструктура»,* обозначающий конкретную историко-региональную разновидность «смешанных стилей». По справедливому замечанию автора, «стилевая метаструктура» есть результат интеграции в произведении искусства признаков нескольких исторических стилей. В ходе такой интеграции возникает стилевое взаимодействие, итог которого воспринимается как новая структура по отношению к классической форме стиля.

В результате взаимодействия разных исторических стилей и тенденций стилеобразования одной эпохи формируются историкорегиональные стили. Именно так канонизация

достижений итальянского Возрождения и переосмысление античного наследия способствовали возникновению римского классицизма начала XVI в. Путем контаминации элементов барокко и рококо в XVIII в. сложилась историко-региональная разновидность немецко-австрийского барочно-рокайльного стиля. Использование форм итальянского барокко, французского классицизма, традиционной голландской и английской архитектуры явилось основой стиля «петровского барокко» первой четверти XVIII в. в Санкт-Петербурге. Уникальный «елизаветинский стиль» середины XVIII в. в России, воплощенный гением архитектора Ф. Б. Растрелли, является соединением элементов классицизма, барокко, рококо и древнерусских традиций. Переосмысление достижений французского классицизма и итальянской классики с учетом национальных особенностей привело к формированию оригинального стиля русского классицизма, а воссоединение изначально противоборствовавших идей классицизма и романтизма стимулировало развитие русского академического искусства первой трети XIX в.

Внутри историко-региональных стилей развиваются *стилевые течения,* связанные с местными традициями, школами, творчеством отдельных мастеров. Целостность стилевых течений (в границах одного историко-регионального стиля) обеспечивается общими архетипами, единым смысловым пространством, хотя формы могут быть разными. Например, течение шинуазри («китайщина») развивалось в рамках стилей французского регентства, рококо, неоклассицизма, ампира и даже модерна. Потому, к примеру, надо говорить «художественный стиль классицизма» (а не «стиль классицизм»): в каждом конкретном случае имеется в виду определенная разновидность стиля, присущая классицизму как художественному направлению.

Неверным следует признать определение «стиль Ренессанс», поскольку в эпоху Возрождения существовали разные, в том числе взаимоисключающие художественные стили и течения. Правильное определение – «художественный стиль эпохи Возрождения», при этом желательно дать наименование историко-регионального стиля или течения, о котором идет речь. Не следует говорить о «стиле эпохи» в единственном числе, но можно о стилях эпохи или о стиле, создающем эпоху в искусстве, – в том смысле, что на определенном этапе развития возникают ситуации, когда какой-то один стиль превалирует, оказывает воздействие на другие, теснит отживающие свой век стили.

Еще лучше говорить об «искусстве эпохи» либо об

историческом типе искусства, включающем *различные художественные направления, течения, стили.* До эпохи итальянского Возрождения западноевропейское искусство развивалось в границах отдельных исторических типов, в XVII–XVIII вв. – между двумя крупными художественными направлениями: классицизмом и романтизмом. С середины XIX в., в период *неостилей,* доминировали отдельные течения и индивидуальные художественные стили, которые постепенно низводились до уровня различия манер и технических приемов. В то же время в истории искусства не может быть стилей «хороших» или «плохих», прогрессивных или регрессивных, менее или более востребованных; все стилевые метаморфозы в разное время и в равной степени необходимы и достаточны для историко-культурного процесса.

Стилевое взаимодействие предполагает диалог нескольких сходных или контрапунктирующих стилей, как синхронно развивающихся, так и отдаленных друг от друга в хронологическом отношении. При этом общее наименование стиля является своеобразным *«дефиниционным редактором»,* но не рабочим понятием. Поэтому в методике стилевых атрибуций, анализе отдельных произведений искусства, в теоретических обобщениях, да и в обыденной речи следует избегать абстрактных названий. Необходимо давать развернутые формулировки, например, «неоготика периода романтизма второй половины XVIII в. в Англии», «флоральный стиль периода модерна во Франции и Бельгии», «екатерининский классицизм второй половины XVIII в. в архитектуре Санкт-Петербурга». В последнем случае аналогичный стиль того же времени в Москве или в российской провинции представляет собой иную разновидность классицистического стиля, а классицизм в русской архитектуре начала XIX в. или неоклассицизм начала XX в. – совсем другие стили. Не следует говорить: «Здание построено в стиле классицизма» или «художник стиля барокко…». Подобные определения банальны, они не имеют конкретного содержательного смысла. Напротив, определения типа «здание в стиле екатерининского классицизма в Санкт-Петербурге второй половины XVIII в.» являются краткой стилевой атрибуцией и вызывают достоверный зрительный образ. Подобное преимущество имеют названия: «памятник московского классицизма начала XIX века», «русское барокко первой четверти XVIII века», «елизаветинский барочно-рокайльный стиль в России середины XVIII столетия». Нюансирование определений и развернутые формы стилевых характеристик позволяют избежать схематизма, уберегают от вульгаризации и отражают специфику

искусствознания как «описательной науки».

В области художественных ремесел, где особенно сильно сказываются свойства материала и возможности его обработки, формируются *«стили техники»*. Технология обработки материала возводится в столь высокую степень мастерства, что переходит в область эстетики, а эстетика поднимается до уровня художественности. Поэтому названия «венецианское стекло», «итальянская майолика», «испаномавританские фаянсы», «городецкая роспись», «дымковская игрушка» представляют собой, в сущности, наименования оригинальных историко-региональных художественных стилей, хотя и являются метонимией.

В диссертационном исследовании Е. Н. Устюговой (1996) представлен опыт построения общей культурологической модели стиля в «философии языка», риторике, лингвистике, а также в эстетике и искусствознании. Обосновывается междисциплинарный и философско-категориальный статус понятия «стиль». Е. Н. Устюгова дает следующее определение: «Стиль – сложная, открытая, саморегулирующаяся система взаимодействия и противоречивых соотношений структурно-содержательных, функциональных и исторических закономерностей»[137].

Н. Г. Елинер предложила своеобразную модель стилеобразования в пространственных искусствах. Она также рассматривала стиль как «сложную, открытую и гибкую динамическую систему», что, в частности, позволяет «построить модель стиля искусства и динамическую модель взаимосвязей стилей в искусстве, которыми было бы удобно пользоваться при подготовке искусствоведов»[138]. На основе «многоаспектного, многоракурсного и многоуровневого системного подхода» автор выделяет шесть стадий развития стиля (рождение, развитие, расцвет, стагнация, упадок, распад) и пять «уровней развития стиля искусства как системы».

Первый уровень представлен произведением основоположника стиля. Такое произведение выступает в качестве «системообразующего фактора в системе искусства». *Второй уровень* определяет группа последователей основоположника стиля. *Третий* образуют школы и объединения «творческих личностей, осознавших задачи и цели стиля». *Четвертый уровень* представлен течениями в искусстве, участники которых осознанно придерживаются единой концепции. *Пятый уровень* развития составляет сформировавшийся стиль «как систему» в стадии его расцвета, со сложившейся формой, структурой, внутренними и внешними системообразующими связями.

Н. Г. Елинер предложила графическую модель в форме концентрических кругов. В центре находится «система большого доминирующего стиля»; вокруг – субдоминантные стили, направления, течения и школы. На дальней «орбите» располагаются и функционируют «независимые индивидуальные и авторские стили». Таким образом, категория стиля оказывается *синтезирующей* по своей внутренней природе. Качества стиля пронизывают собой все уровни исторического процесса формирования и развития художественного мышления.

Автор настоящего учебника в 1990-2010-х годах разрабатывал иную модель. Логика была такова. Вначале отдельные стилевые качества (разрозненные элементы будущего стиля) – как возможная и необходимая для будущего развития целостность содержательных и формальных элементов – складываются на уровне индивидуальной работы отдельного мастера. Во многих случаях эта целостность остается на уровне техники, в иных достигает свойства индивидуальной манеры. На такой базе при благоприятных внешних условиях может сложиться более широкая общность качеств, именуемая школой, а далее формируется целостность исторического стиля со всеми ее разновидностями. Это объясняет крылатую фразу И. И. Винкельмана: *«Стиль может явиться только после школы».*

Понятие *«школа»* имеет собственную многоуровневую структуру. В школы художников объединяют по следующим критериям:

• общности технических приемов обработки материала (ремесленные цехи, строительные артели и мастерские);

• близости манеры и техники к выдающемуся мастеру и работе его мастерской (понятия «мастерская», «круг мастера»);

• этнического признака (национальная школа);

• географических границ (региональная школа);

• связи с каким-либо учебным центром (академическая школа).

В академическом смысле школа – социальное явление, реализованное в форме института с определенной образовательной системой, идеологией, программой, организацией и предприятиями, развивающимися согласно принятому уставу, правилам и внутреннему распорядку. Школы имеют собственные традиции, но эволюционируют вместе с обществом, что отражается в проведении периодических выставок, защищаемых квалификационных работах и научных публикациях.

В истории классического изобразительного искусства многоуровневость понятия «школа» позволяет говорить об

итальянской, французской или английской школах живописи, одновременно имея в виду венецианскую, флорентийскую, ломбардскую, авиньонскую, провансальскую, парижскую или виндзорскую школы. В истории древнерусского искусства известны киевская, или приднепровская, владимиро-суздальская, новгородская, московская школы архитектуры и соответствующие им школы иконописи и фрески.

Вместе с тем границы этих понятий относительны и условны. Так, определение «северные письма» (иконопись Северо-Западной Руси) не имеет четких географических границ. Французские живописцы «барбизонцы» объединяются в школу, но не все из них трудились в Барбизоне. Иногда к топографическому критерию добавляют хронологические рамки, но это оказывается справедливым лишь в отношении некоторых видов искусства и особенностей местных школ. Чаще приходится говорить о *местных историко-культурных традициях,* чем о сложившейся школе искусства. Аналогично феномену стиля художественная школа – это форма полного осуществления историко-территориальной культурной общности, но в отличие от стиля она отражает преимущественно местную специфику художественных процессов. Школы консервативны, стили перспективны. В целом в понятии «школа» более выражен топографический, чем хронологический критерий. Тем не менее целостность хронотопа («места-времени») сохраняется.

Исходя из этого, можно выделить следующие критерии исторического самоопределения художественных школ:

1. *Топографический.* Обозначает границы местности, обладающей относительной этнической, политической и культурной самостоятельностью и тяготеющей к собственному центру (центростремительные тенденции историко-художественного процесса).

2. *Хронологический.* Местная школа представляет собой замкнутую исторически-развивающуюся систему и проходит в этом развитии, аналогично стилю, определенные стадии (становление, расцвет, упадок).

3. *«Моральный».* Мастера той или иной школы в своем творчестве тяготеют к ее центру – авторитету и опыту ведущего мастера, стабильности организации, высокому техническому уровню работы, налаженному быту, заработку, устойчивым условиям заказа и востребованности их труда.

4. *Стилевой.* Мастеров определенной школы объединяют традиция в сочетании с особенными новациями, идеология, устойчивая иконография, методика и техника работы, сложившаяся на протяжении длительного времени.

Иерархию рассмотренных понятий можно представить в виде пирамиды, в основании которой лежит материальная и социальная действительность, а вершина уходит в бесконечность, это духовные устремления и идеальные представления одинокого художника. Подобная схема показывает, как традиции техники обработки материала и манеры, присущие ведущим мастерам и созданным им школам, а также отдельные стилевые качества (стилистика) могут (не во всех ситуациях) соединяться на уровне стилевых течений. Те, в свою очередь, слагаются в местные, историко-региональные стили. Эти понятия еще близки историко-региональным школам, но демонстрируют в отличие от них историческую динамику, перспективы развития. И, наконец, на базе историко-региональных стилей могут возникать крупные исторические стили, или «стили эпохи». Подобную многоуровневую структуру можно читать снизу вверх, от низших уровней к высшим, и, наоборот, сверху вниз. Смысл не меняется, поскольку в исторической действительности имеют место и нисходящие, и восходящие движения (см. табл. 5).

Таблица 5.
Внутренняя иерархическая структура категории «стиль»*

* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Методологические основы изучения истории искусства. СПб., 2011. С. 161 и др.

Таким образом, основным условием правильного понимания категории стиля является рассмотрение ее содержания в качестве сложной многоуровневой иерархической структуры. Однако, как и в прочих случаях, далее необходимо совместить синхронный и диахронный подходы. Иными словами, каждую стилевую

метаструктуру («горизонтальный срез» истории искусства) следует рассматривать в динамике исторического процесса.

5.5. Теория прогрессивного циклического развития искусства

В 1920-х годах в Париже на семинарах в Коллеж де Франс, руководимых Анри Бергсоном (1859–1941), занимались в будущем известный французский католический философ Эдуар Леруа (1870–1954) и русский геохимик, естествоиспытатель Владимир Иванович Вернадский (1863–1945). В интуитивистской философии Бергсона для обозначения свободно развивающегося «универсума» использовался термин *«веление жизни»,* или «жизненный порыв» (фр. *elan vital)*. Этот термин близок понятию «художественная воля» (нем. *Kunstwollen)* теории А. Ригля.

Вероятно, именно из этого семинара Леруа и Вернадский вынесли термин *«ноосфера»* (от греч. *noos, nous* – разум, мысль) для обозначения области духовной, мыслимой Вселенной. Однако Вернадский придал этому термину новое содержание, соотносимое с традициями русской религиозной философии. Ноосфера – это живое вещество, рассеянное во Вселенной, это Абсолютное добро, дающее всходы на планетах, где существуют подходящие условия. Ноосфера порождает физические, химические, геологические и биологические процессы, это сама жизнь – Бог, объемлющий все.

Русский философ, священник и теоретик искусства Павел Александрович Флоренский (1882–1937) в одном из последних писем перед арестом писал Вернадскому в 1929 г.: «Со своей же стороны хочу высказать мысль, нуждающуюся в конкретном обосновании и представляющую скорее эвристическое начало. Это именно мысль о существовании в биосфере, или, быть может, на биосфере того, что можно было бы назвать пневматосферой, т. е. существовании особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры, или, точнее, круговорот духа. Несводимость этого круговорота к общему круговороту жизни едва ли может подлежать сомнению. Но есть много данных, правда, еще недостаточно оформленных, намекающих на особую стойкость вещественных образований, проработанных духом, например, предметов искусства»[139].

Основная идея письма Флоренского заключается в том, что, поддерживая Вернадского, священник подчеркивает: Дух не сводится к разуму, поэтому пневматосфера (от греч. *pneuma* – дыхание, Дух) – понятие более емкое, чем ноосфера. Примечательна и соотнесенность этих весьма необычных идей со столь же оригинальной теорией русского мыслителя Николая

Федоровича Федорова (1828–1903). Идеи Вернадского в традициях западноевропейской религиозной философии продолжал французский католический философ Пьер Тейяр де Шарден (1881–1955).

Льву Николаевичу Гумилеву (1912–1992), этнологу и географу, сыну известных поэтов Н. С. Гумилева и А. А. Ахматовой, принадлежит оригинальная *теория пассионарности* (от ит. *passionario* – страстный)[140]. Согласно этой теории, происхождение и развитие этносов – этногенез – представляет собой естественный, природный процесс, такой же необратимый, как и все процессы в биосфере Земли. Однако он зависит от пассионарных (энергетических) толчков – флуктуаций (лат. *fluctuatio* – колебание, волнение) биохимической энергии живого вещества. Причины явления еще недостаточно ясны. По законам термодинамической системы вспышка этой энергии происходит в том или ином регионе планеты. Она порождает движение, конкретный характер и особенности протекания которого зависят от внешних факторов: географии, климата, экономических условий.

Флуктуация космической энергии сначала расширяет ареал своего действия, потом постепенно затухает, теряя силу и сливаясь с окружающей средой в подвижном равновесии. Носителями этой энергии являются «пассионарии» вроде Александра Македонского, Юлия Цезаря или Наполеона Бонапарта. Энергия пассионарных движений материализуется в памятниках культуры: техники, искусства, научных открытиях. В отличие от природных феноменов созданные людьми предметы не могут самовоспроизводиться, двигаться и приспособливаться к окружающей среде. Они могут только сохраняться или уничтожаться. Поэтому их местоположение на географической карте отражает характер «пассионарных толчков» и во многом объясняет возникновение и расположение основных центров культуры.

Теория этногенеза Л. Н. Гумилева в отдельных положениях сходна с концепцией английского историка Арнольда Тойнби (1889–1975), названной автором «Вызов-и-Ответ». Испытывая период особенно интенсивного развития, тот или иной народ (этнос) неизбежно оказывает давление на своих соседей. Такое давление либо открытая экспансия, в свою очередь, порождают ответное усиление, активное противодействие, что становится стимулом для развития. Так, например, Древняя Русь, испытав унижение монголо-татарского ига, после победы на Куликовом поле в 1380 г. получила мощный импульс для объединения разрозненных княжеств. Такое же значение для Северо-Западной

Руси имело Ледовое побоище – битва князя Александра Невского на Чудском озере с рыцарями Ливонского ордена в 1242 г. Нашествие поляков, захват ими русской столицы и их изгнание из Москвы в 1612 г. послужили укреплению Русского государства, приходу к власти династии Романовых, значительного подъема культуры.

Автором оригинальной культурологической теории, сочетающей элементы естественнонаучного и мистически-религиозного мышления в истинно русском парадоксальном духе, был Александр Леонидович Чижевский (1897–1964). «Русский Леонардо да Винчи» занимался живописью, писал стихи, владел итальянским, английским, французским и немецким языками. Изучал биофизику, биологию, медицину, математику, электротехнику, аэроионификацию. Чижевский был помощником и издателем трудов выдающегося ученого, основоположника космонавтики К. Э. Циолковского. В то время Циолковского, простого школьного учителя в Калуге, к тому же страдающего глухотой, осмеивали. Чижевский под воздействием идей Циолковского создал собственную концепцию нейробиологии. В 1924 г. он опубликовал книгу «Физические факторы исторического процесса», в которой писал о том, что под воздействием космической энергии – периодических всплесков солнечной активности – на Земле возникают «всплески» творческой активности человечества. Колебания исторического процесса, по убеждению Чижевского, в целом отражают колебания космической энергии. За свою космобиологическую теорию, не совпадающую с материалистическими положениями официальной марксистской науки, Чижевский был арестован и провел в лагере шестнадцать лет (1942–1958).

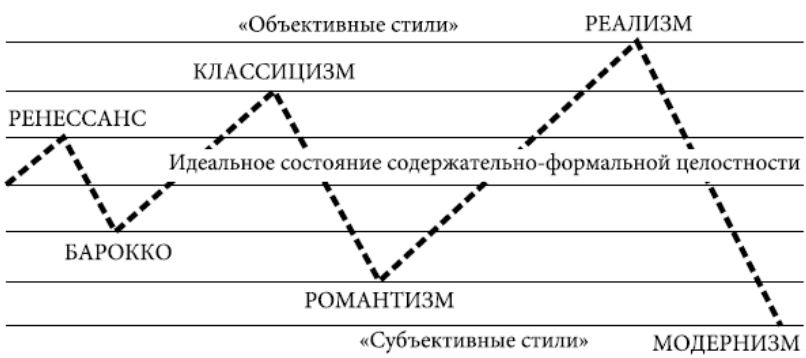
В истории отечественной культурологии известен однофамилец калужского мыслителя – Дмитрий Иванович Чижевский (18941977). Украинский филолог, лингвист, славист, учился в Санкт-Петербургском и Киевском университетах. С 1921 г. работал в эмиграции в Польше, затем в Германии. С 1924 г. Чижевский в Праге, с 1926 г. – профессор Украинского педагогического института им. М. П. Драгоманова, участник Пражского лингвистического кружка. Чижевский преподавал во многих европейских университетах, включая Гейдельбергский, Марбургский, в 1949–1956 гг. работал в Гарварде (Массачусетс, США).

Д. И. Чижевский предложил схему чередования противоположных типов культуры, впоследствии получившую наименование *«маятник Чижевского»*. Согласно этой схеме, выделяются традиционные пары понятий: Ренессанс и барокко,

классицизм и романтизм, реализм и модернизм. Каждый первый член этих пар «ориентирован на содержание», второй – «на форму». При этом очевидно, что дистанция между парами увеличивается. Ренессанс и барокко различны, но между ними существует тесное взаимодействие и множество переходных форм. Классицизм и романтизм в истории европейской культуры означают два почти непримиримых полюса мировоззрения, а между реализмом и модернизмом лежит настоящая пропасть. Отсюда – сравнение с маятником. Традиционность пар понятий соотносит схему Чижевского с классическим искусствознанием Буркхардта и Вёльфлина, а исторически возрастающие амплитуды «маятника» – с идеями «космической флуктуации» (см. табл. 6).

Общим недостатком всех упомянутых концепций развития стилей является их статичность, в них должным образом не отражены принципы направленности движения и периодической обновляемости. Наиболее интересную попытку создать динамичную *«теорию прогрессивного циклического развития искусства»* сумел осуществить выдающийся русский ученый Федор Иванович Шмит (1877–1937). Он родился в Петербурге в немецкой семье, окончил в 1899 г. историкофилологический факультет Санкт-Петербургского университета. Изучал античное и византийское искусство. С 1908 г. работал ученым секретарем Русского археологического института в Константинополе.

Таблица 6. «Маятник Чижевского»*



* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Маятник Чижевского, или Как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2015. № 49. URL: http://archvuz.ru/2015_1/1 (дата обращения: 30.01.2017).

С 1923 г. Ф. И. Шмит выполнял обязанности директора

Государственного института истории искусств в Ленинграде («Зубовского»). Дабы избежать подозрений в «западничестве» или «преклонении перед буржуазной наукой» из-за общей направленности деятельности института Ф. И. Шмит изменил немецкое окончание собственной фамилии (вместо «дт» стал писать «т»), но и это не помогло. В 1930 г. Шмит был снят с должности по обвинению в «антинаучном буржуазном формализме». В 1933 г. его арестовали и сослали в г. Акмолинск (Казахстан). В 1937 г. без суда и следствия Шмит был расстрелян. Рукопись, озаглавленную «Теория прогрессивного циклического развития искусства», начатую им в 1915 г., Шмит заканчивал в лагере на нарах. Книга избранных работ Ф. И. Шмита выпущена только в 2013 г.[141]

В своей теории Шмит также исходил из основных положений, высказанных Буркхардтом и Вёльфлином о периодической повторяемости основных фаз развития художественных стилей, прежде всего в архитектуре: от тектонических к атектоническим, от замкнутых форм к пространственным, от статичных к динамичным. В то же время в этой непрерывной эволюции мы не увидим абсолютно схожих моментов. Следовательно, подмеченная классиками искусствознания периодичность должна быть дополнена *«прогрессивностью»*.

Шмит условно выделил *шесть «комплексов»,* или *«стилей»,* в целом составляющих *замкнутый цикл – «основную единицу общехудожественного процесса»*. Основная идея теории Шмита заключалась в том, что искусство, исчерпав внутренние резервы развития в границах исторического цикла, в определенный момент разрушается, чтобы на следующем уровне повторить развитие. Переход от одного цикла к другому неэволюционен; между циклами происходит «перерыв», искусство «отдыхает». Со стороны это выглядит катастрофой, провалом, крушением созданного, но исподволь происходит формирование элементов нового художественного стиля. Причем развитие, хотя и прерывистое, циклическое, происходит от создания «общих представлений» к «единичным» и от «объективных стилей» к «субъективным», т. е. путем, противоположным научному познанию мира. Шмит утверждал, что развитие каждого цикла инициируется формированием какого-либо одного элемента, который должен получить в течение этого цикла полное воплощение. После чего цикл «взрывается», поскольку проблема образа «смещается» к следующему элементу и ее уже невозможно разрешить в прежних формальных границах.

В исторически *первом цикле* развития искусства разрешалась проблема ритма. Это наскальные рисунки каменного века. Во

втором цикле разрешалась проблема композиции, ее зачатки мы можем видеть в неолитическом искусстве. В *третьем цикле* – искусстве древней Месопотамии и Египта – проблема передачи движения. В *четвертом* – искусстве древней Эллады – соединились все предыдущие достижения, преодолевалась фронтальность и достигалась абсолютно полная, гармоничная и прекрасная форма. Этот цикл Шмит назвал «идеализмом». Эпоха эллинизма означала его крушение (в классическом искусствознании этот период упадка античного искусства называли «античным барокко»). К *пятому циклу* – «иллюзионизма» – Шмит относил все западноевропейское искусство Средневековья и Нового времени (VI–XVIII вв.). В этом цикле формировалось особенное единство ритма, формы, композиции и движения, создавалось новое художественное пространство. *Шестой цикл,* по Шмиту, начался с импрессионизма конца XIX в., в котором свет и цвет разрушили классическую целостность формы и пространства.

Далее Шмит писал: «Нас не может удивить, что искусство несколько раз проходит через те же самые этапы развития, то есть мы встречаем в одной и той же последовательности постановку все тех же шести проблем, но встречаемся с повторным (только приводящим, конечно, каждый раз к иным результатам) разрешением этих проблем». Таким образом, Шмит подошел к идее *непрерывного «спирального развития» художественного мышления,* но этот момент его теории остается неясным (вероятно, он не успел его достаточно разработать). Подобное развитие можно представить в виде «эволюционной спирали», «нить» которой не прерывается, а на каждом новом витке движется обратно-поступательно (в противонаправленном движении). Этим следует объяснять чередования длительных эволюционных периодов, а затем коротких, резких всплесков активности, которые в нашем сознании представляются «величайшими переворотами» вроде эпохи Перикла в Древней Греции, Карла Великого в средневековой Франции или эпохи Возрождения в Италии (связанными с «пассионарными толчками», по Л. Н. Гумилеву). Противонаправленные витки «эволюционной спирали» объясняют также смену эстетических ориентиров на противоположные (на самом деле преемственные), как, например, искусства античности по отношению к Средневековью, Средневековья к эпохе Ренессанса, и последней – к стилю барокко и искусству Нового времени.

В этой схеме *«кульминационные точки» пассионарности* как бы зависают одна над другой, разделенные столетиями. Многое повторяется, но не буквально. Причем очевидны колебания не в

художественных формах, а в *архетипах художественного мышления,* находящихся между двумя полюсами. Эти полюса можно определить как *рациональный* (разумный, логический, рассудочный) и *иррациональный* (интуитивный, мистический).

Такая модель, безусловно, требует конкретизации в отношении топографических и национальных особенностей. Уточняя место и время создания художественных произведений, мы можем «нарисовать» более сложную картину развития художественных направлений, течений, стилей и школ. Но в любом случае увидим некое подобие спирали, раскручивающейся вдоль оси исторического времени. Чем менее выражено различие двух архетипов мышления – рационального и иррационального, тем менее различаются стили и сильнее скручивается эволюционная спираль. Так, например, неостили XIX в. не столь отличны друг от друга, как их прототипы – исторические стили XVI–XVIII в., отдельные течения модернизма и постмодернизма XX в. еще более кратковременны и эфемерны. Для формирования классических художественных стилей требовались столетия. В начале XX в. о появлении нового «направления» в искусстве объявляли чуть ли не еженедельно. В итоге вместо стилей мы видим различия манер и технических приемов. В этом отношении искусство безусловно мельчает (см. рис. 1).

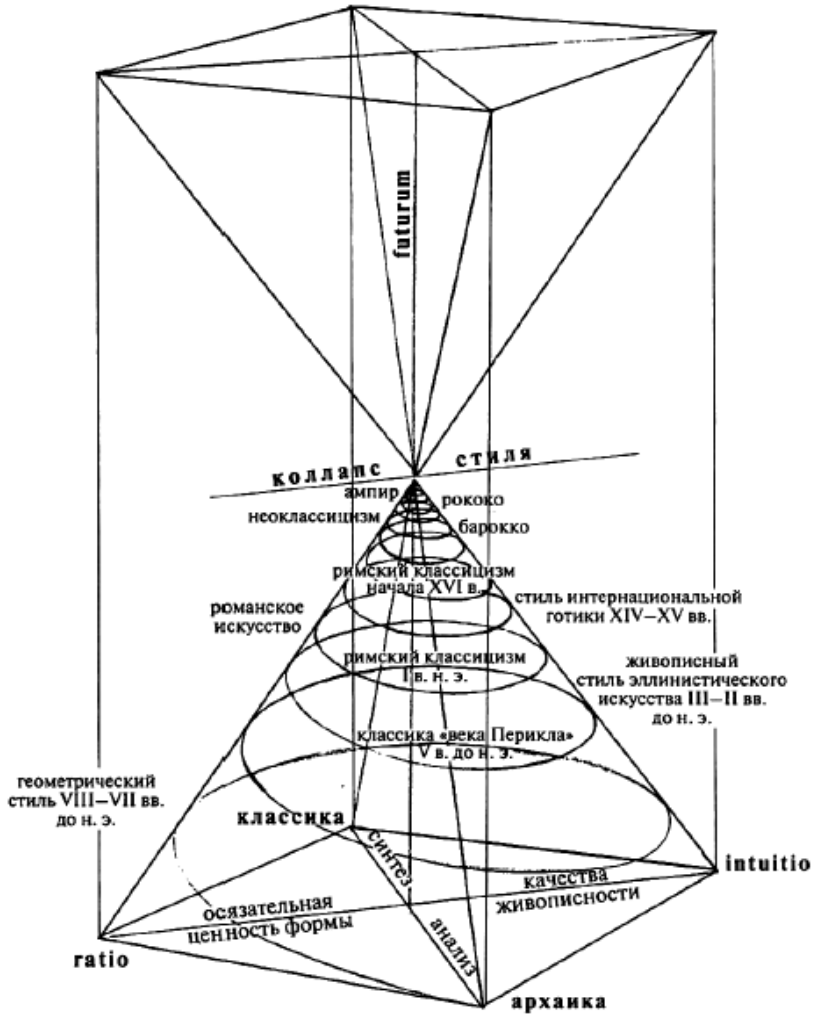


Рис. 1. «Пирамида стиля». Обобщающая модель прогрессивного циклического развития искусства (подробнее см.: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 9. СПб., 2008. С. 481 и др.)

Для того чтобы яснее представить историческую динамику «прогрессивного циклического развития искусства», полезно составить приблизительный *масштабный график.* Вообразим временной отрезок от момента появления человека на Земле (около 5 млн лет назад) до 1 г. н. э. в виде стометровой дистанции.

Время существования на земле Homo sapiens – Человека разумного (лат.; от 1 млн лет до н. э.) составит в выбранном нами масштабе только 20 м, или одну пятую часть всей дистанции.

Существование Homo faber – Человека умелого (лат.), ремесленника, творца, займет лишь один последний метр! Этот метр преимущественно охватывает каменный век, и только на последних 10 см дистанции появятся свайные постройки (5 тыс. лет до н. э.), на отметке 8 см (4 тыс. лет до н. э.) мы увидим египетские пирамиды, а на отметке 1 см до конца дистанции – время Перикла классических Афин (середина V в. до н. э.). Для того чтобы встретить Леонардо да Винчи и попасть в эпоху итальянского Возрождения, нам потребуется прибавить к дистанции еще 3 см, а чтобы оказаться в нашем времени – еще 1 см. Таково ускорение временной составляющей историко-художественного процесса, динамику которого можно сравнить лишь с прогрессирующими расстояниями планет от Солнца. И те, и другие отношения, космографические и ноосферные, характеризуются числами ряда Фибоначчи.

Для наглядного изображения нам придется выбрать более узкие рамки исторического времени, от 40 тыс. до н. э. (периода мустье), когда в достаточном количестве сохранились свидетельства материальной деятельности человека. В глубине веков мы видим два полюса, максимально отстоящие друг от друга. На одном – предельно абстрагированные знаки, геометрические символы, орнаментация орудий и утвари (фр. *le art mobilier* – предметы «подвижного искусства»), на другом – объекты «доизобразительной деятельности», например, «натуральный макет зверя» – глиняная «болванка» в натуральную величину, на которую надевали шкуру убитого медведя или быка[142] (см. рис. 2).

Примечательно синхронное существование крайне абстрагированных и натуралистических форм, что кажется необычным. Однако геометрические формы изобразительной деятельности, согласно основным положениям гештальтпсихологии, не являются продуктом длительной эволюции – процесса абстрагирования частных впечатлений (что предполагает достаточный уровень логического мышления), а представляют собой «непосредственный и элементарный опыт опознавания и схватывания наиболее общих перцептивных ценностей»[143].

В дальнейшем «абстрактный» и «натуральный» полюса сближались. «Натуральный стиль» искусства первобытных охотников (1512 тыс. лет до н. э.) претерпевал эволюцию в направлении геометризации и схематизации, а геометрические знаки обретали более наглядный, изобразительный характер. Около третьего тысячелетия до н. э. в «геометрическом стиле древних царств» (Древняя Месопотамия, Египет) наступает некое

равновесие абстрагирующих и натуралистических тенденций. В середине второго в крито-микенском искусстве наблюдается апогей живописного стиля, который резко и неожиданно обрывается. Это явление пытались связать с геологическими катастрофами в Восточном Средиземноморье, однако исчерпывающего объяснения историки искусства дать не могут.

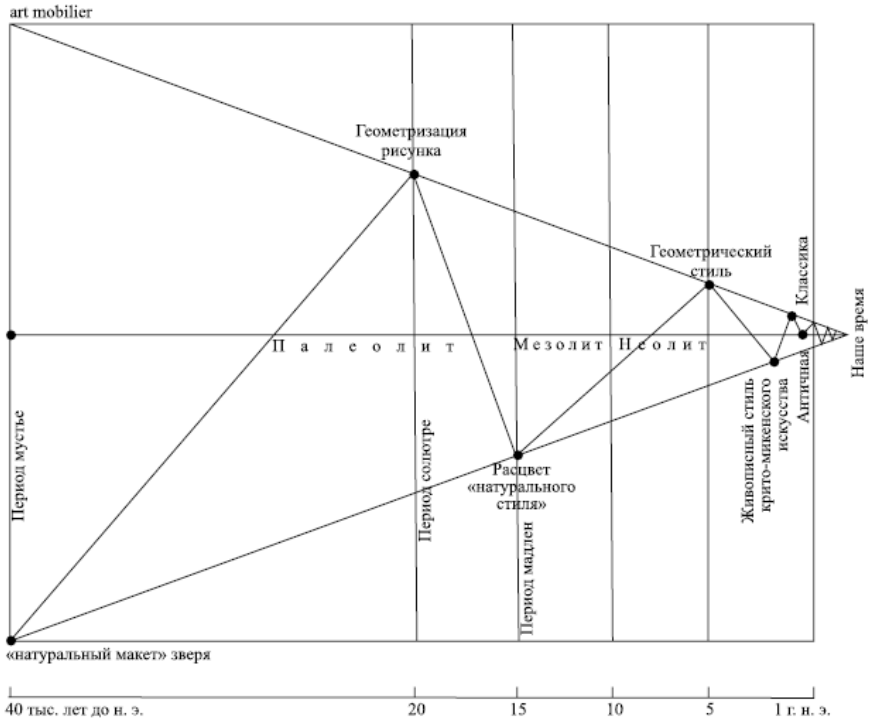


Рис. 2. График историко-художественного процесса (подробнее см.: *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 9. СПб., 2008. С. 479 и др.).

В X–VIII вв. до н. э. достигает совершенной стадии развития иной, геометрический стиль, а в V в. до н. э. вновь складывается равновесие абстрагирующей и натуралистической тенденций в искусстве древнегреческой классики. Колебания между пиками активности геометрического и натуралистического стилей наблюдаются и в последующие эпохи: от живописных, экспрессивных форм эллинизма к строгому и суровому романскому искусству, которое снова сменяет экспрессивный и живописный готический стиль. Амплитуды колебаний изобразительного метода постепенно уменьшаются.

В отличие от неклассических культур – древнеамериканской, африканской, китайской, индийской, японской, которые

возникали в изоляции и развивались замкнуто, классические, к каковым относится прежде всего античная культура, имеют продуктивное продолжение в истории даже после гибели их цивилизационной основы. Так на достижениях античности выросли культуры европейских стран, несмотря на то, что каждая из них имеет собственные этнические источники. Поэтому именно европейская культура носит исторически-прогрессивный характер.

Следовательно, общетеоретическая модель стиля требует конкретизации в отношении особенностей национального развития. Конкретизируя место и время создания художественных произведений, мы можем «нарисовать» более сложную картину развития художественных направлений, течений, стилей и школ.

Валерий Николаевич Прокофьев (1928–1982), изучавший теорию «прогрессивного циклического развития» Ф. И. Шмита, заметил: «Спираль всеобщей истории искусства, во-первых, имеет начало, теряющееся в глубинах эпохи мустье, а во-вторых, она развивается с очевидным ускорением – иначе говоря, ее витки-циклы все более сжимаются во времени и сужаются в своем графическом выражении… Это значит, что со временем спираль уйдет в точку, а время развития искусства устремится к нулевой величине. Будет ли это означать конец художественного развития человечества или же спираль его, пройдя через еще невиданную кризисную ситуацию, изменит направление. превратившись из сжимающейся в расширяющуюся?..»[144].

Эти строки написаны в 1978 г., когда эпоха постмодернизма в странах Западной Европы и «социалистического реализма» в Советском Союзе испытывала кризис, а положение искусства у многих представителей творческой интеллигенции вызывало ассоциации с состоянием энтропии – тепловой смерти Вселенной. Сингулярность исторического времени, его критическую точку в 2000–2045 гг. предсказывали многие ученые: И. М. Дьяконов, С. П. Капица, А. П. Назаретян, А. Д. Панов, Х. фон Фёрстер, И. С. Шкловский, А. Е. Чучин-Русов, Р. Курцвейл.

Д. Е. Фесенко предположил, что переломы в истории культуры лишь частично совпадают с глобальными революциями[145].

Можно вообразить другую модель: спираль либо пространственная пирамида (наподобие той, какую представлял Леонардо да Винчи в качестве структурной основы идеальной картины), пройдя через критическую точку (искусство рубежа XX–XXI вв.), будет снова разворачиваться, но не в привычных нам «парах понятий», а в ином информационном поле.

Классическое искусство закончилось, о чем свидетельствует

«нулевой» итог развития культуры постмодернизма (имеются в виду перспективы развития). Природа не повторяется, и новый век информационных технологий уже создает иную культуру, воплощаемую не в «предметных формах», а в универсальных методах проектирования виртуальной реальности[146]. Однако было бы любопытно убедиться (если мы успеем увидеть), что и новые формы творчества сменяют друг друга все по тому же принципу шмитовской спирали. Получается, что одна модель мира зеркально отражается в другой.

Над входом в Большой Лувр в Париже высится стеклянная пирамида (проект американского архитектора китайского происхождения Йо Минг Пея, 1985–1988). Пирамида как символ вечности ассоциируется с сооружениями Древнего Египта и предваряет вход в музей классического искусства. Однако пирамида прозрачна и одновременно отражает небо, а на глубине, в подземной рекреации, ей вторят две другие, зеркально отраженные (фр. *la pyramide inverse)*.

Что это? Просто осветительная конструкция, игра воображения архитектора, постмодернистская шутка или предвидение? Похожих моделей в истории искусства встречается множество. Они свидетельствуют о том, что в разное время и в различных видах творческой деятельности человека рождаются сходные идеи. Из истории искусства мы знаем, что актуальные идеи часто «витают в воздухе» и могут проявляться в разных формах и в различных местах примерно в одно и то же время. Но требуется значительная дистанция, «далевое смотрение», чтобы их отвергнуть либо подтвердить, обосновать эмпирически и научно.

5.6. Прерывность историко-художественного процесса. Теория хаоса и диссипативных систем. методика кластерного анализа в изучении истории искусства

Наиболее важным в истории искусства представляется выяснение того, каким образом соотносятся закономерности исторического развития и непредсказуемое мышление художника. Принято считать, и это справедливо в большинстве случаев, что великие века порождают одиноких гениев. Их творчество более других выражает характер эпохи и одновременно обгоняет свое время, прокладывая новые пути в науке, религии, искусстве. Иными словами, за все изменения в стилевых формах отвечает один человек. Однако если его творческая инициатива подхватывается современниками, она приобретает надличностный характер, становится общезначимой, а индивидуальные способы художественного мышления демонстрируют историческую необходимость. Возникают школа и стиль. Отсюда следует важный вывод: смыслообразующие основания каждого художественно-исторического цикла необходимо искать на границах самосознания гения и ментальности эпохи.

Еще в начале XX в. представитель немецкого философского формализма О. Вальцель отметил существенную закономерность: при смене одной эпохи другой более заметны не разрозненные опыты и отклонения от нормы, а *интегративные тенденции мышления.* При этом одинаковые приемы проявляются одновременно у поэтов, художников и музыкантов независимо друг от друга. Теорию интегративных общностей в истории искусства О. Вальцель, как и Э. Гомбрих, противопоставлял исторической концепции М. Дворжака, отождествлявшего стадиальные уровни художественного развития с творчеством отдельной личности[147]. Рассмотрим эту возможность на ряде исторических примеров.

Временем наивысшего развития древнегреческой культуры считается эпоха Перикла, искусства демократических Афин середины V в. до н. э., строительства Парфенона афинского Акрополя, деятельности скульптора Фидия. Однако с кончиной Перикла и Фидия около 430 г. до н. э. закончился великий век классического искусства Эллады.

Расцвет римского искусства связан с принципатом Октавиана Августа, внучатого племянника Юлия Цезаря, великого понтифика с 12 г. до н. э. В годы правления Августа работал создатель теории классической архитектуры Марк Витрувий Поллион, канонизировавший ордерную систему, автор знаменитой триады: прочность, польза, красота (лат. *firmitas, utilitas, venustas)*. Свой трактат об архитектуре в десяти книгах (18–16 гг. до н. э.) Витрувий посвятил Августу. В то время зародилось искусство скульптурного портрета. В целом этот период развития римского искусства стал классическим образцом для последующей эпохи. Император скончался в 14 г. н. э. мирно и с достоинством, но его эпоха была слишком краткой.

Апогей итальянского Возрождения – период «римского классицизма» начала XVI в. Благодаря деятельности Папы Римского Юлия II (1503–1513), выдающегося мецената и любителя античности, в Риме работали в одно время великие мастера – архитектор Д. Браманте (с 1499 г.), архитектор и скульптор Я. Сансовино (с 1503 г.), Рафаэль (с 1508 г.), Микеланджело (с 1505 г.), Леонардо да Винчи (с 1513 г. по приглашению следующего Папы-мецената Льва X).

Существует мнение, что стиль классицизма в архитектуре и живописи фактически был создан Браманте и в формальном отношении завершен его племянником Рафаэлем. При созерцании фрески «Афинская школа» в ватиканских Станцах (1509–1510) действительно возникает ощущение формального предела: дальнейшее развитие кажется невозможным. Однако время счастливой красоты, отраженной в божественных ликах ангелов и мадонн, длилось недолго. «Высокое Возрождение» ускользает от исследователя хронологически и по существу. Оно обрывается, как и следовало ожидать, внезапно и трагически. В 1510 г. умерли Джорджоне и Боттичелли, в 1514 г. – Браманте, в 1519 г. – Леонардо, в 1520 г. – Рафаэль. До 1564 г. продолжал работать гениальный Микеланджело, но его творчество было далеко от идеалов Возрождения. В своем индивидуальном романтизме он в одиночку ушел вперед настолько, что возвратился к средневековому мистицизму и испытал глубокий душевный кризис.

После 1520 г. происходило разделение единого в своей основе стилевого движения на поздний маньеристический классицизм А. Палладио, академизм болонцев, маньеризм последователей Рафаэля и стиль барокко, начало которому положило творчество позднего Микеланджело. В Венеции Тициан, по меткому замечанию И. Э. Грабаря, «подает руку волшебнику живописности Рембрандту». Многим, возможно, тогда казалось,

что «вот-вот появится новый Рафаэль или Леонардо. Но этого не случилось. Холоден и академичен был Андреа дель Сарто, которого называли вторым Рафаэлем, странно экзальтированы Б. Амманати и Я. Понтормо»[148].

Так же резко в 1530-х годах прервалось Северное Возрождение в Германии и Нидерландах. Многие исследователи называют Возрождение несостоявшейся эпохой и руинами недостроенного здания. Действительно, развитие было столь стремительно, а количество шедевров столь велико, что дальнейшее движение вело к неминуемой катастрофе. Слишком быстро иссякли (согласно теории Ф. И. Шмита) возможности развития в прежних формальных границах. Если содержание эпохи не допускает эволюции стиля, то ученики и последователи великих мастеров, несмотря на собственную одаренность, неизбежно оказываются в роли эпигонов, компиляторов и слабых подражателей, а то и вовсе далекими от подлинного искусства. Преемственности не возникает, и великие достижения обрываются либо отрицаются последующим развитием.

Так же катастрофично закончился великий век искусства Франции – эпоха классицизма второй половины XVII столетия, время правления Короля Солнце – Людовика XIV (1643–1715). Полное разорение страны и деградация искусства, замкнувшегося в частных салонах и аристократических гостиных в правление герцога Филиппа Орлеанского, означали скорое наступление рококо, весьма милого, но по большей части неглубокого художественного стиля. Возрождение классических образов в эпоху французского Просвещения, идеалов гуманизма и неоклассицизма в искусстве второй половины XVIII в. было загублено террором французской революции, гражданской войной и последующей диктатурой Наполеона Бонапарта. Падение диктатора в 1815 г. и конец стиля ампир завершили классическую эпоху истории искусства Франции.

Патриотическое движение в России во время Отечественной войны 1812 г. породило уникальную ситуацию – сращивание идей классицизма и романтизма в одном художественном стиле русского академического искусства первой трети XIX в. Вершинами этого стиля стали картина «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова (1830–1833), творчество А. Г. Венецианова 1820-1830-х годов, многих выдающихся русских поэтов, писателей, архитекторов, рисовальщиков и скульпторов. Однако прекрасные идеи высокого и благородного искусства вскоре потерпели полный крах. Патриотические начинания российского дворянства оборвались с поражением декабристов на Сенатской площади в 1825 г. Н. М. Карамзин, автор первой «Истории

государства Российского» (1803–1824), скончался в 1826 г. А. И. Герцен был арестован и отправлен в ссылку в 1834 г., в 1847 г. он эмигрировал из России. Его друга, архитектора А. Л. Витберга, автора романтического проекта храма Христа Спасителя на Воробьевых горах в Москве, в 1835 г. сослали в ту же Вятку, где тогда пребывал опальный Герцен. В 1837 г. был смертельно ранен на дуэли А. С. Пушкин, в 1841 г. убит М. Ю. Лермонтов.

У живописца Брюллова не оказалось достойных последователей. Архитектор К. Росси, создатель величественного русского ампира, умер в нищете в 1849 г. В тот день император Николай I праздновал в московском Кремле окончание строительства Большого дворца, возведенного по проекту К. А. Тона в «русско-византийском» стиле. Этот стиль олицетворял отказ от романтических идей начала столетия и явился коварным воплощением уваровской триады «Православие, самодержавие, народность».

Начало следующего XX столетия как в зеркале отражает начало предыдущего. Период модерна и «серебряный век» русской культуры трагичен и незавершен. Он обрывается смертью гениально одаренного М. А. Врубеля в психиатрической клинике в 1910 г., началом Первой мировой войны в 1914 г., революцией 1917 г., кончиной от душевной депрессии и болезни сердца А. А. Блока в 1921 г., В. Я. Брюсова – в 1924 г., эмиграцией из советской России выдающихся представителей национальной культуры.

Искусство модерна завершило не только собственный цикл развития, но и вообще классическую эпоху европейского искусства. Модерн уже в то время называли «последней фазой искусства прошлого века… вздохом умирающего столетия»[149]. В истории искусства модерн так и остался «переходным периодом». Последующий отказ от идей классического искусства привел к появлению модернистских течений футуризма, конструктивизма, функционализма. Авангардистские формы творчества – поп-арт, инсталляции, рэди-мэйд и многие другие – не являются искусством по определению, поскольку в них отсутствует искусная работа над формой и материалом. Вместо этого вниманию зрителя предлагаются «готовые объекты».

Теперь сравним трагические даты: 430 г. до н. э., 14 г. н. э., 1520 г., 1715, 1815, 1837, 1914. Этот ряд, безусловно, неполон и не претендует на научную картину, но прогрессия чисел сама по себе показательна. Амплитуда колебаний культурно-исторических циклов, взлетов и падений творческой активности сужается, что и обозначается «датами крушений надежд».

Развитие искусства также осуществляется, как это ни странно

на первый взгляд, не преемственностью достижений – от шедевров одной эпохи к шедеврам другой, а в полном согласии с теорией Ф. И. Шмита – тем, что не осуществилось ранее, не событиями, а неудачами. Несбывшееся подготавливает новые открытия. История искусства – в некотором смысле история неудач; провал в одном времени становится причиной достижений в последующем. Трагические даты одновременно являются точками кульминации художественного мышления. Такое симультанное и циклическое развитие совершается с очевидным ускорением, «спираль времени» стремительно сжимается. Получается что-то вроде синусоиды с затухающей амплитудой. Это универсальный природный процесс. Согласно второму началу термодинамики амплитуда колебаний всегда является убывающей функцией.

История убивает своих гениев на пике их активности. Как только создается нечто великое, некая метафизическая сила или формула прерывает творческий процесс. Возможно, это явление имеет охранительные функции. А. Ригль называл такой феномен «противоречивой и беспокойной художественной волей». Великое произведение нарушает формальные границы культурно-исторического цикла и тем самым грозит разрушить предустановленный закон. Развитие циклично и прерывисто, искусство должно «отдыхать», дабы набраться сил для формирования следующего цикла на новых идейных и формальных основаниях. Творчество гениев угрожает этой закономерности и поэтому оказывается вне истории.

Историю искусства часто сравнивают с кроной дерева, где развитие осуществляется вдоль «ствола» (оси времени), но не линейно, а одновременно в разные стороны, бесконечно разветвляясь, множась, порождая цветущие и пересыхающие, «тупиковые» ветви. Отсюда – понятие *ризомы* (фр. *rhizome* – корневище), типичное для эстетики постмодернизма и введенное постструктуралистами Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в 1976 г.

Согласно концепции И. Пригожина и И. Стенгерс, все процессы в природе и обществе по мере развития переходят от состояния упорядоченности к состоянию хаоса и обратно. «Переход к хаосу оказывается необходимым… Более высокий уровень организации системы возникает в результате распада ее прежней организации и нарастания неупорядоченности». Момент потери равновесия и пути дальнейшего развития непредсказуемы. Именно в такой момент (его называют точкой бифуркации – раздвоения) появляются гении, поведение которых трудно предсказать. Точка бифуркации – критическое состояние искусства как системы, чувствительной к малейшим

воздействиям и изменениям окружающей среды – природной и социальной. Поведение и мышление гениев определяется не историческими закономерностями, а свободой поведения в поле бифуркации. Посредством их творчества «неравновесная система» вступает в новую стадию. Поэтому «новый порядок рождается из хаоса»[150].

В начале XX в. П. А. Флоренский разрабатывал *аритмологию,* учение о «непрерывных математических функциях». В широком смысле слова аритмология – теория прерывности, пронизывающей все мировое творение, отчасти она ассоциируется с апориями древнегреческого философа Зенона. Аритмологию противопоставляют аналитике – концепции непрерывных функций и миросозерцания, основанного на идее непрерывности пространства и времени. Аналитика связана с принципом детерминизма, с теорией эволюции в природе и прогресса в обществе без участия Творца. Аритмология указывает на принципиальную несвязанность явлений действительности и возводит их происхождение к Создателю. В социальной сфере аналитическая философия обращается к непрерывности эволюции, аритмология – к периодическим катастрофам, переворотам и ритмической смене типов культур[151].

Теория хаоса и аритмологическое понимание истории позволяют именовать художественные системы *диссипативными* (от лат. *dis-sipatio* – рассеивание). Особенности диссипативных структур впервые описаны физиком и химиком И. Р. Пригожиным в 1947 г. В физике и философии науки диссипативными называют «неравновесные» термодинамические системы, активно поглощающие массу, энергию и информацию из окружающего пространства. Их суть заключается в переходе части энергии упорядоченных процессов в энергию неупорядоченных процессов. В результате накопления новых качеств в определенный момент происходит резкий скачок – переход системы в новое качество, усложнение ее внутренней структуры.

Именно такие явления мы наблюдаем в истории искусства. Таковы поведение художника и структура творческого процесса. Периодическое обновление искусства, и прежде всего художественного стиля, охватывает все уровни его внутренней организации: содержание и материал, идеологию и форму, иконографию и композицию, цвет и свет, линии и массы, манеру и технические приемы. Именно поэтому произведения художественной деятельности человека в каждом отдельном случае представляют собой уникальный сплав универсальных закономерностей, индивидуальных особенностей и непредсказуемых факторов.

Для детального изучения диссипативных структур ныне применяют метод *кластерного анализа* (англ. *cluster analysis)*. Термин «кластер» (от англ. *duster* – гроздь, пучок) предложил в 1939 г. американский математик, психолог и генетик Роберт Чот Трион (1901–1967). Метод кластерного анализа основан на сборе максимально возможного количества данных и их последующего упорядочивания в относительно однородные группы[152].

В алгоритме кластерного метода обычно выделяют три основные задачи:

• описание сходных признаков исследуемых объектов;

• создание «матрицы расстояний» (дистанций между объектами);

• определение и группирование объектов по сходным признакам.

Нетрудно заметить, что последовательное решение этих задач отчасти согласуется с традиционным иконографическим методом и должно привести к созданию *типологии изучаемых объектов.* И действительно, основным требованием алгоритма кластера является принцип иерархичности порядков. При этом мы не можем предвидеть количество получаемых групп и их внутреннюю структуру (содержание). Все изучаемые объекты сначала разбиваются на две большие группы: максимально схожие и максимально несхожие. Затем выявляются другие на основе общих критериев.

Кластерный анализ особенно эффективен в тех случаях, когда построение типологических рядов затруднено из-за большого количества сравниваемых признаков и их производных. Визуальным способом в подобных случаях типологию построить невозможно. Если ранее в границах классического иконографического метода можно было, сравнивая несколько фотографий, сделать вывод, а иногда дать точную атрибуцию произведения искусства, то в современных условиях при огромном количестве данных и многообразии внешне совершенно несходных артефактов исследователь приходит в замешательство. Между тем методика кластерного анализа легко переводится на цифровой язык и может быть использована в компьютерном моделировании, что значительно облегчает задачу.

Если наложить результаты, полученные на основе разных исследований историко-художественного процесса, на единую хронологическую шкалу, то в ряде мест обнаружится *«скопление пучков»,* свидетельствующее о границах качественных изменений изучаемого явления. Специалист безошибочно сделает вывод: именно в этих хронологических границах происходит нечто существенное – посредством творчества гениев завершается одна

и начинается другая эпоха. Кластерный анализ в перспективе способен устранить многие препятствия на пути построения многомерной истории искусств, выявления в ней доминантных фаз и различных качественных состояний.

5.7. Система категорий, понятий и терминов искусства как методический инструмент искусствознания. Модульная система структурирования научно-исследовательских и образовательных программ

Исходя из рассмотренного нами исторического структурообразования искусства можно заключить, что основными искусствоведческими категориями являются наименования двух художественных направлений: *классицизма* и *романтизма.* Эта пара категорий отражает принципиальную *антиномию историко-культурного процесса.*

Для лучшего понимания этого факта необходимо снова обратиться к истории ренессансного искусства. В результате деятельности художников итальянского Возрождения на рубеже XV–XVI вв. сформировались предпосылки двух возможных отношений к классическому наследию античности. Осознавая сложившуюся к тому времени историческую дистанцию, человек эпохи Возрождения оказался способным сравнивать и анализировать сходства и различия «современного» (лат. *actualitas)* и «древнего» (лат. *antiquitas)* искусства. В случае нормативного отношения к античности как непререкаемой школе, которую вряд ли возможно превзойти, формируется идеология классицизма. Противоположная идеология, допускающая относительную ценность шедевров античного искусства, наряду с которыми могут существовать и другие, создает основу для формирования романтического мировоззрения. В эстетике XX–XXI вв. эти понятия все чаще рассматривают не как названия конкретных исторических или историко-региональных художественных стилей, а в качестве двух постоянно обновляющихся мировоззрений – констант развития постренессансной культуры[153].

Эстетика классицизма складывалась в эпоху Высокого Возрождения в Италии в начале XVI в., оформилась как художественное направление во Франции в XVII в., возрождалась в формах неоклассицизма в западноевропейском искусстве второй половины XVIII, в начале XIX и в начале XX в. Романтизм организационно и теоретически как отдельное художественное направление возник позднее, на базе классицистической эстетики на рубеже XVIII–XIX вв. Оба художественных направления,

классицизм и романтизм, как *«два типа художественного сознания»* противостоят натурализму и академизму, а также всем течениям авангардного (но не модернистского) искусства.

Классическим примером начального этапа формирования двух основополагающих художественных мировоззрений является дискуссия XVII столетия, известная как «Спор о древних и новых» (фр. *«La querelle des anciens et des modernes»)*. Именно во Франции в связи с формированием «большого стиля» при дворе короля Людовика XIV, основанием королевских Академий живописи и скульптуры (1648), архитектуры (1671), Королевской академии надписей (1663) выявилась необходимость теоретического обоснования отношения к античному наследию «древних» (сторонников классики) и «новых» (приверженцев стиля барокко).

Официальным началом спора считают речь Шарля Перро (16281703), выдающегося теоретика искусства и поэта, в наше время более известного в качестве автора детских сказок, на заседании Французской академии 27 января 1687 г. Шарль Перро, младший брат известного архитектора Клода Перро, автора проекта восточного фасада Лувра – выдающегося произведения «большого стиля», прочел на заседании Академии свою поэму «Век Людовика Великого», в которой утверждал, что французские художники, его современники, в своем искусстве намного превзошли древних римлян эпохи Октавиана Августа. Это утверждение вызвало бурю возмущения со стороны консервативных академиков во главе с Николя Буало (1636–1711), поэтом и теоретиком классицизма.

В поддержку Ш. Перро выступил Бернар де Фонтенель (1657–1757), опубликовав в 1688 г. сочинение «Свободное рассуждение о древних и новых». 5 ноября 1667 г. глава Королевской академии живописи и скульптуры Шарль Лебрен открыл цикл лекций о шедеврах классической живописи. Первую лекцию он посвятил творчеству Рафаэля, вторую – Пуссену. При этом творчество Пуссена докладчик представил естественным продолжением «идеального стиля» Рафаэля, а все, что не подходило под это определение, объявил «не имеющим ценности». Далее к дискуссии присоединялись все новые участники. Таким образом, проблема стиля свелась к противопоставлению идеологии двух самых крупных художественных направлений искусства Нового времени.

Категории классицизма и романтизма являются необходимыми и достаточными, они представляют собой необходимый минимум для построения понятийной системы искусствознания. Можно возразить, что к названным категориям следует добавить реализм, натурализм, формализм. Однако из

гипотетической понятийной системы следует прежде всего исключить слово «реализм», обладающее множеством смысловых оттенков, но не являющееся определением какой-либо эпохи, творческого метода, ни тем более обозначением художественного направления, течения или стиля.

Реализм утверждает наличное бытие действительности (как осуществленной реальности) вне сознания. В зависимости от исторических обстоятельств, уклада жизни, идеологических, религиозных, нравственных или эстетических взглядов действительность может представляться материальной или идеальной, совершенной или несовершенной. Таким образом, все зависит от того, что понимать под действительностью. Философский натурализм предполагает тождество реальности и действительности. Реалист принимает вещи таковыми, каковы они есть в действительности. Реалистичность мышления является результатом согласия художника с окружающей социальной средой и конкретными жизненными обстоятельствами. Следовательно, реализм – не конкретный творческий метод (в этом смысле реализм неправильно отождествляют с натурализмом), а качество, означающее соответствие художественной формы тому, что хотел выразить художник. В этом значении и романтики, и символисты, и даже абстрактивисты могут быть реалистами.

Для идеалиста реальны лишь его желания и представления. Поэтому в философии культуры чаще рассматривается *бинарная оппозиция «реализм – идеализм».* Выдающийся австрийский историк и теоретик искусства М. Дворжак, согласно собственной концепции развития искусства в ренессансный и постренессансный периоды как «борьбы между духом и материей», использовал иную пару понятий: «идеализм» и «натурализм». Эта идея была им изложена в книгах «Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи» (1918), «История искусства как история духа» (1924) и др. Причем оба явления, или творческих метода, идеализм и натурализм, Дворжак относил к реалистическому искусству[154].

Бесспорно, реалистичность художественного образа не зависит от сходства, адекватности изображения объекту. Реалистами гордо именовали себя самые разные художники: лидер романтического движения Э. Делакруа, натуралист Г. Курбе, предтеча импрессионистов Э. Мане, кубист П. Пикассо. В 1931 г. немецкий художник абстрактного искусства П. Клее заявил: «Чем ужаснее становится мир, тем более абстрактным становится искусство», имея в виду, что именно абстрактные формы адекватнее и полнее отражают бездуховность и

бессмысленность современной ему социальной действительности. П. Пикассо утверждал, что абстрактного искусства (в полном смысле этого слова) вообще не существует и любое творчество реалистично независимо от того, в каких формах оно осуществляется.

В искусствознании и художественной критике термин «реализм» часто использовали в спекулятивных целях, противопоставляя реализм как «правильное искусство» формализму («неправильному»). Особенно остро борьба с формализмом в искусстве проявилась в Советской России в 1930-1950-х годах, когда буржуазному, упадочному «формотворчеству» противопоставляли поддерживаемый властью «социалистический реализм». Философ XX в. В. П. Руднев писал: «Как можно утверждать, что какое-то художественное направление более близко, чем другие, отображает реальность, если мы, по сути, не знаем, что такое реальность?.. Каждое направление в искусстве стремится изобразить реальность такой, какой оно его видит. „Я так вижу", – говорит абстракционист, и возразить ему нечего… Необходимо отметить, что многозначность – это крайне отрицательная черта термина, ведущая к путанице. Реализм – это антитермин, или термин тоталитарного мышления», и лучше «никогда им не пользоваться»[155].

В. А. Фаворский разъяснял это положение еще проще. Произведения классического искусства реалистичны потому, что все они тем или иным образом соединяют «абстрактное и конкретное». Переход одного в другое и составляет «интерес художественности». Искусство «только абстрактное или только конкретное (то есть натурализм) лишено этой сложности, этой сложной диалектики, этой борьбы, и поэтому… не является полноценным»[156]. Далее Фаворский ссылался на высказывание Гёте о «неполноценных искусствах», которые характерны крайностями «копирования натуры» или «фантазии».

Понятие *«модернизм»,* противопоставляемое реализму, также требует уточнения. Модернизм – течение или тенденция в искусстве, направленная к обновлению художественного языка и полагающая формальный эксперимент основой творческого метода. Однако модернизм следует отличать от *авангардизма.* Авангардисты также озабочены обновлением художественного языка, но они, как правило, преследуют цели немедленного успеха, эпатажа публики, скандала, быстрого эффекта. В отличие от авангардистов модернисты считают необходимым не отрицать, а продолжать художественные традиции. В представлении модернистов авангард представляет собой пройденный этап и

даже своеобразную новую классику, которую следует, как и старую классику, развивать, а не опровергать. Авангардизм кратковременен, он проявляется лишь в переломные моменты истории; модернизм перманентен, он отражает постоянное стремление к совершенствованию художественной формы.

Модернисты работают скромно, уединенно, в тишине своих мастерских, и их эксперименты рассчитаны на медленное, постепенное усвоение избранным, узким кругом знатоков. «Типичный модернист и типичный авангардист, – отметил Руднев, – представляли собой совершенно различные характерологические радикалы. Вот типичные модернисты: сухопарый длинный Джойс; изнеженный Пруст; маленький, худой, как будто навек испуганный Франц Кафка; длинные, худые Шостакович и Прокофьев; сухой маленький Игорь Стравинский. Все это шизоиды-аутисты, замкнутые в своем эстетическом мире. Невозможно их представить на площади или на эстраде эпатирующими публику. А вот авангардисты. Агрессивный, с громовым голосом, атлет Маяковский, так же атлетически сложенный, “съевший собаку” на различного рода скандалах Луис Бунюэль; самовлюбленный до паранойи и при этом рассчитывающий каждый свой шаг Сальвадор Дали»[157].

В связи с этим В. П. Руднев писал: «Реализм в художественном отношении противопоставлен, с одной стороны, романтизму, а с другой – модернизму. Чешский культуролог Дмитрий Чижевский показал, что начиная с Возрождения великие художественные стили чередуются в Европе через один. То есть барокко отрицает Ренессанс и отрицается классицизмом. Классицизм отрицается романтизмом, романтизм – реализмом. Таким образом, Ренессанс, классицизм, реализм, с одной стороны, барокко, романтизм и модернизм – с другой, сближаются между собой». Но тогда почему же, продолжал философ, «первые три стиля живут примерно по 150 лет каждый, а последние три только по 50? Тут очевидная, как любил писать Л. Н. Гумилев, “аберрация близости”. Если бы Чижевский не был заворожен понятием реализма, он увидел бы, что с начала XIX века и до середины XX века существует в каком-то смысле одно направление, назовем его Романтизмом с большой буквы, – направление, по своему 150-летнему периоду сопоставимое с Ренессансом, барокко и классицизмом. Можно называть реализм в третьем значении, например, поздним романтизмом, а модернизм – постромантизмом. Это будет гораздо менее противоречивым..»[158].

Сложившаяся в этот период ситуация живо напоминает ситуацию в западноевропейском искусстве переходного периода

от Средневековья к Новому времени – «Ренессанс и “ренессансы”», как озаглавил Э. Панофский свою книгу[159]. В декабре 1980 – апреле 1981 гг. в Центре Помпиду в Париже проходила выставка «Реализмы» («Les Realismes»), на которой демонстрировались произведения искусства первой половины XX в., существенно отличающиеся как от классического реализма второй половины XIX в., так и от авангарда. Такое искусство ныне именуют традиционализмом. Оно включает и «метафизическую живопись» Дж. Де Кирико, и русский «синтетизм» Б. Д. Григорьева, Ю. П. Анненкова, и неоклассические тенденции в творчестве П. Пикассо, и многие произведения «советского периода» К. С. Петрова-Водкина, А. А. Дейнеки, Ю. И. Пименова, в значительной степени противостоявшие официальному «социалистическому реализму»[160].

Многие художники усвоили и использовали в своем творчестве уроки модернизма, но не примыкали к авангардным течениям.

Итак, взяв за основу различия двух основополагающих категорий истории искусства – «классицизма» и «романтизма» – мы можем распределить попарно известные нам понятия и термины теории искусства. Доминирование одного из двух архетипов мышления человека, рационального или иррационального, лежит в основе классицистической либо романтической эстетики. Каждый архетип подразумевает использование соответствующих способов, приемов и средств формообразования. Установив их иерархическую связь (по уровням формообразования), получим систему, которая послужит своеобразным профессиональным словарем – глоссарием – методики стилевого анализа и атрибуции произведений искусства (см. табл. 7).

Таблица 7. Система бинарных категорий формообразования в архитектонически-изобразительных искусствах

Уровни формообразования	Художественные направления	
	классицизм	романтизм
Архетип мышления Крайнее состояние формы Способ «мышления формой»	рациональный целостность синтезирующий	иррациональный дробность анализирующий
Принцип формообразования	«формосложение»	«формовычитание»
Тип композиции	замкнутый	открытый
Доминирующие композиционные связи	координационные	субординационные
Направленность формы	горизонтальная	вертикальная
Средства гармонизации	симметрия, метр, рациональные отношения величин (модульность)	асимметрия, ритм, иррациональное пропорционирование (иррегулярность)
Качества формы	конструктивность, тектоничность, уравновешенность, фронтальность, скульптурность, графичность, осязательность	деструктивность, атектоничность, динамичность, ракурсность, пластичность, живописность, иллюзорность

Система парных категорий искусствознания отражает важнейшую закономерность логического мышления. Все пары искусство ведческих категорий на каждом из структурных уровней организации композиционного материала (тип композиции, доминирующие композиционные связи, направленность формы, средства гармонизации формы и ее зрительных качеств) системно взаимосвязаны. Некоторые из этих категорий совпадают с классическими «вёльфлиновскими парами» понятий. Однако их список можно продолжить.

Бинарные оппозиции (лат. *binarius* – двойной) – универсальное средство описания мира. Их применение основано на правилах необходимости и достаточности (минимального максимума) и исключения третьего. Диалектальность парных категорий, согласно теории Ж. Дерриды («О грамматологии», 1967), выражается в том, что одна из оппозиций стремится доминировать. Поэтому дефиниции (определения) частных явлений производятся способом *нюансирования содержания бинарных оппозиций* в форме развернутых компромиссных (примирительных) формулировок.

Поясним это на примерах. В истории искусства в результате взаимодействия двух архетипов художественного мышления на протяжении длительного времени складывались два противоположных, но взаимосвязанных способа формообразования («мышления формой») – в западноевропейской

терминологии *in-additio* (в прибавление, лат.) и *in-divisio* (разделением, лат.). Русские художники и теоретики искусства предпочитают «кальку» этих терминов – *формосложение* и *формовычитание.*

В архитектуре Древней Греции использовали способ формосложения, «прибавления» (греч. *taxis*), поскольку здания возводили из отдельных, правильно отесанных в виде параллелепипеда крупных камней – квадров. Такой способ прибавления одной модульной единицы к другой (квадр естественным образом становился модулем кладки) определил особенный характер древнегреческой архитектуры – качество, которое мы ныне определяем термином *тектоничность* (греч. *tektonike* – строение) – выстроенность, зрительная расчлененность и одновременно слитность, ясность подразделения целого на части.

В тектоническом формообразовании древнегреческой архитектуры важную роль играли и швы кладки, а техническим результатом было то, что огромные храмы, сложенные из каменных блоков, стояли без цемента; металлические скрепы – пироны – имели не столь важное значение. Такова же античная скульптура периода классики в лучших образцах творчества Поликлета и Фидия (середина V в. до н. э.).

В античных статуях отчетливо просматриваются конструктивные членения фигуры, границы мышц, «входы» и «выходы» форм в области суставов. В дальнейшем качество тектоничности («зрительной выстроенности») составило формальную основу творческого метода художников классицизма как направления, выросшего из античной традиции.

Древние римляне в отличие от греков предпочитали строить из кирпича на цементе, «римского бетона» в качестве забутовки и смешанной кладки (лат. *opus mixtum),* отчего их архитектура приобретала вид сплошной, слабо расчлененной, пластичной массы. Если тектоничные композиции «складываются» подобно тому, как ребенок из кубиков складывает то, что ему нужно, то атектоничные как бы «вынимаются, вырезаются» из окружающего пространства. Отсюда – термин «стереотомия» (от греч. *stereos* – объемный, плотный и *tome* – рассечение, вырезание), введенный Г. Земпером. *Стереотомический метод,* основанный на «формовычитании», придает композициям наибольшую живописность, пластичность, динамичность. В дальнейшем он соответствовал романтической эстетике, а впервые проявился с достаточной определенностью в стиле барокко. Не случайно для этого стиля характерны определения «перетекание пространства», «волнение стен».

Пауль Франкль, немецкий историк искусства, последователь Вёльфлина, в исследованиях средневекового искусства называл романский стиль в архитектуре аддитивным, или слагательным (нем. *additieren* – слагательный), а готический – дивизивным, разделительным (нем. *divisieren* – вычитательный), подчеркивая, что в историческом развитии они взаимодействуют, переходят один в другой и попеременно доминируют. Подобной же доминантой Франкль объяснял принципиальные различия искусства классицизма и барокко, в определенной степени повторяющие различия между романикой и готикой[161]. Так, искусство греческой архаики, раннехристианского и романского искусства Западной Европы, древнерусской архитектуры XII–XIII вв. в целом тектонично. Для поздней античности – искусства эллинизма и готических образцов архитектуры, скульптуры, росписей – характерны атектоничность, живописность. Поэтому в готике мы видим яркие краски, дематериализацию формы, уподобление резьбы тяжелого камня легчайшему кружеву, стен – мерцанию витражей, а собора – летящему в небе кораблю.

Следовательно, художественное развитие можно описать не только формально – называя хронологические границы исторических типов или их повторяющиеся стадии (архаика, классика, упадок), но также в категориях формообразования. В связи с этим О. Шпенглер писал, может быть, излишне категорично, но верно по существу: «Педантичность систематиков и поверхностная потребность удобного распределения материала более всего вредили успеху художественно-философских исследований… Разделяли музыку и живопись, музыку и драму, живопись и пластику, потом давали определения. Кто не чувствует, что рисунки Рафаэля и Тициана, из которых один работал контурами, а другой пятнами света и тени, принадлежат к двум разным искусствам. что одни мазками кисти создают род рельефа, а другие из красочной поверхности – род музыки. и они по технике и материалу не могут быть соединены в один общий вид искусства, – тот вообще не способен проникать в глубину вопроса. Искусство – организм, а не система.»[162].

Соглашаясь со Шпенглером, все же добавим, что искусство – безусловно не система, однако искусствознание, если оно научно хотя бы в некоторой части, должно представлять собой систему. Композиционное качество произведений архитектуры, живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и дизайна основывается на объективных закономерностях формообразования, а стилевое – на хронотопе (характеристиках места и времени создания произведения искусства). Особенности *современного подхода* к искусствоведческим исследованиям

заключаются в гармоничном соединении традиционных *диахронных* (историко-культурных) методов, *синхронного подхода, структурного* (композиционного) и *стилевого анализа.* Конечная цель – выявление *инвариантных принципов и закономерностей формообразования, тенденций их исторического развития и прогнозирование морфологических процессов.*

Для достижения этой идеальной цели необходимо искать «общий знаменатель» произведений так называемых «визуальных», или «пластических», искусств, выполненных в разные эпохи непохожими друг на друга мастерами в различных условиях.

Художники-теоретики, представители имплицитной эстетики, употребляют термин «идея в форме», или *«мыслеформа»* (лат. *forma formans).* В этих случаях идею, частично или неполно воплощенную в физическом материале, называют *«forma formata».* А. фон Гильдебранд определял «архитектоничную форму» как особую целостность «функциональных и пространственных ценностей», художественный смысл которой состоит в единстве «двигательных представлений и зрительных впечатлений»[163]. Русский художник К. Н. Истомин, учившийся в 1906–1907 гг. в Мюнхене, как и Фаворский в студии Ш. Холлоши, под «мышлением формой» понимал «метод живописной диалектики».

Важнейшим является то обстоятельство, что закономерности архитектоничности (выстроенности) композиции в разных видах «пластических искусств» рождаются и исторически отрабатываются в пространстве архитектуры. Архитектоническое начало обретает выразительность через пространственно-временные отношения поведения человека в конкретной историко-культурной и «вещной» ситуации. Эти различия отчасти описываются классическими оппозициями Вёльфлина – Ригля. Однако к ним добавляется особенный, «двигательный» характер создаваемого архитектурой пространства, или, в иной формулировке, «динамичная позиция зрителя».

Многие теоретики и практики, озабоченные проблемами формы в различных видах изобразительных искусств, сходились в главном. Следование классической традиции, прежде всего в отношении тектоничности (выстроенности) композиции как ее действительной или мысленной, опосредованной связи с пространством архитектуры, обеспечивает слаженность, ясность, выразительность и цельность всех элементов. Это как раз те качества, которые превращают изобразительный процесс в высокое искусство. Такие качества мы называем *архитектонической формой.* Архитектоника выражает художественно-образный смысл формы во всех визуальных видах

искусства. Поэтому *общим знаменателем последовательного преображения композиционного материала в художественную форму и конструкции в композицию является архитектонический способ формообразования,* а все виды изобразительных искусств мы можем называть *архитектонически-изобразительными искусствами.*

Формальная (гармоническая) целостность – *синтаксис композиции* – остается изначально необходимой ступенью, конструктивной основой архитектонической формы. Основным же структурным принципом архитектонического формообразования является *принцип подобия гармонизации и композиции.*

В структуре творческого процесса художника с некоторой долей условности можно выделить три взаимосвязанных уровня:

• *эвристический уровень формирования композиционной идеи,* на котором осуществляется поиск конструктивной основы будущего произведения;

• *уровень эстетического формообразования* (гармонизации формы);

• *уровень художественно-образного мышления.*

Поэтому диатонику основных категорий формообразования следует дополнить системно рассмотренными понятиями в других когнитивных плоскостях. Так, например, необходимо выстроить понятийную систему согласно трем основным уровням «мышления формой» (прагматики, семантики и синтактики) и основным этапам творческого процесса художника (табл. 8). Именно такая структура определяет диалектику материалов, средств, способов и приемов композиции.

Таблица 8. Структурные отношения понятийной системы искусствознания

Уровни художественного «мышления формой»		Содержание этапов творческого процесса			
		Конструктивная основа	*Способы визуального мышления*	*Композиционные средства-приемы*	*Уровень смысловой целостности*
	Синтактика	Способ формовы-читания	Далевая зрительная установка	Живописные приемы	Открытые связи
		Способ формосложения	Осязательная зрительная установка	Тектонические приемы	Закрытые связи
	Семантика	Семантика предметных форм	Комбинаторика	Метроритми-ческая структура	Качества экспрес-сивности
		Антропоморф-ные темы	Гармонизация формы	Контрапост	Качества уравнове-шенности
	Прагматика	Поиск идеала	Моделирование	Восприятие формы в движении	Эстетические ценности
		Генерация художественных идей	Образные представления	Преображение формы	Художественные ценности
		Побуждающие реакции	*Оценивающие реакции*	*Формующие представления*	*Процессуальные отношения*

Далее следует развернуть системную взаимосвязь методических категорий в эвристической плоскости (табл. 9).

Таблица 9. Общая структура искусствоведческих исследований*

Исследования	Предметная структура исследований	Структура исследовательского процесса		
		подготовительный этап	этап систематизации накопленных данных	этап внедрения полученных данных
Основополагающие научные направления	Общая методология и стратегия исследований	Формирование эвристической идеи и проективной гипотезы	Выявление онтологических оснований изучаемого материала	Соотнесение полученных данных с практическим опытом
	Морфологические междисциплинарные исследования	Структурирование исторического материала	Классификация материала на основе синхронных и диахронных связей	Экспериментальная проверка предварительной гипотезы
Специальные исследования	Общая теория формообразования и композиции	Определение необходимых и достаточных компонентов процесса формообразования	Построение теоретической модели материалов, способов, средств и премов	Апробация модели в научных и методических целях
	Специальная теория композиции	Определение компонентов предполагаемой системы	Выявления системообразующих связей	Составление каталога поисковых приемов
	Иконографические и иконологические исследования	Накопление материала и построение иконографических рядов	Комплексный анализ иконографического и вербального материала	Апробирование междисциплинарной методики интерпретации тем, сюжетов и мотивов
Формирование методики научного поиска и апробации полученных данных	Источниковедение и историография	Накопление и предварительная систематизация историографических данных	Составление историографических описаний	Написание литературно-критических эссе на заданную тему
	Семантика произведения искусства	Структурирование вопросов семантики изобразительного искусства	Определение первичных иконографических значений	Составление полной семантической картины произведения искусства
	Феноменология искусства и психологические проблемы восприятия	Определение основных компонентов процесса восприятия произведения	Выявление отношений смысла, материала и формы произведения искусства	Сравнение и критический анализ разных произведений на одну тему
	Методика знаточеской атрибуции и проблема качества	Аудиторный полилог на тему интерпретации данного произведения	Составление системного описания произведения искусства	Построение гипотетической трансморфологической модели художественного образа
	Структура понятийного аппарата искусствознания			

* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Матрица клипов для преподавания истории и теории искусства // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2014. № 45. URL: http://archvuz.ru/2014_1/15 (дата обращения: 30.01.2017).

Для создания *целостной, многомерной и вариативной системы знаний об искусстве,* все элементы которой (история, теория и практика) были бы взаимосвязаны, но также обладали относительной свободой и самостоятельностью, необходимо соблюдение следующих условий:

• применение системной постструктуралистской методологии;

• трансморфологический подход;

• согистическая методика.

Таким образом, трансморфологический и системно-согистический подходы к изучению исторических закономерностей формообразования в архитектонически-изобразительных искусствах могут стать основой разработки целостной *системы научно-исследовательских и образовательных программ.* Основная идея такой системы заключается в установлении многосторонних межпредметных отношений, обеспечивающих наибольшую эффективность координационных и субординационных связей и, в конечном итоге, возможность применения новейших методов к разработке традиционных методик. Совмещая многие уровни познавательного процесса, мы получаем систему, показанную в табл. 10.

Изучение структуры и типологии архитектонической формы способствует созданию *единой теории формообразования и системы терминологии в архитектуре, дизайне и в различных течениях неомодернистского искусства.*

Бесконечное многообразие искусства невозможно вместить ни в какие схемы и таблицы. Однако структурообразующие принципы и направления взаимодействия типов, родов, видов и форм искусства, рассмотренные в различных контекстах, обретают значение своеобразного компендиума или даже энциклопедии, подобной «всемирному зерцалу» (лат. *Speculum universale)*.

Таблица 10. Модульная система структурирования научно-исследовательских и образовательных программ*

Понятийно-дидактические уровни системы		Предметно-методическая структура		
	Основополагающие категории искусствознания	**I.** Методология науки об искусстве	**IV.** Общая и специальная морфология искусств	**VII.** Историко-аналитический уровень изучения искусства
		1. Философия искусства, эстетика и теория искусства 2. Историческая типология искусства	1. История формирования морфологических концепций 2. Классы, роды, виды, разновидности и жанры искусства	1. Исторические типы искусства 2. Историко-региональные художественные стили, течения, школы, мастера
	Основные понятия теории формообразования	**II.** Психология творческого процесса	**V.** Морфоиконология искусства	**VIII.** Морфотипология искусства
		1. Общая структура психической деятельности 2. Деятельностная структура творческого процесса	1. Семантические уровни формообразования 2. Синтактика творческого процесса художника	1. Общая структура процесса формообразования 2. Структура композиционного процесса
	Специальные вопросы	**III.** Предметно-методический уровень изучения искусства	**VI.** Методика и техника формообразования в отдельных видах искусства	**IX.** Изучение и сохранение произведений искусства
		1. Содержание уровней формообразования 2. Содержание этапов творческого процесса	1. Структурные уровни формообразования 2. Методическая структура композиционного процесса	1. Типология памятников истории и культуры 2. Структура и методика исследовательско-экспозиционной деятельности

* Подробнее см.: *Власов В. Г.* Матрица клипов для преподавания истории и теории искусства // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2014. № 45. URL: http://archvuz.ru/2014_1/15 (дата обращения: 30.01.2017).

Вопросы для самоконтроля

1. Что означают термины «морфология» и «морфология искусства»?
2. В чем заключается основная идея трактата Г. Э. Лессинга «Лаокоон»?
3. Назовите основные отличия скульптурного и пластического методов формообразования.
4. Перечислите основные идеи теории формообразования Г. Земпера.
5. Какова этимология термина «стиль»?
6. Чем отличаются понятия «стиль», «стилизация», «стилизаторство», «эклектика»?
7. Каковы различия диахронного и синхронного подходов к истории искусства?
8. Что означает выражение «дух времени»?
9. Охарактеризуйте термины «полистилизм» и «стилевая метаструктура».
10. В чем смысл понятия «исторический тип искусства» и каково его место в морфологической системе искусств?
11. Раскройте содержание терминов «ноосфера» и «пассионарность».
12. Охарактеризуйте различия понятий «синкретизм», «единение искусств» и «синтез искусств».
13. Что означают термины «стереотомия» и «тектоника» в теории Г. Земпера?
14. Назовите основные характеристики понятия «школа» в искусстве.
15. Какова этимология термина «дизайн»?
16. Что такое трансморфологический подход?
17. Назовите основные отличия реализма и натурализма.
18. Перечислите основные различия авангардного и модернистского искусства.
19. Сформулируйте определения качеств тектоничности и атектоничности художественной формы.
20. Раскройте основные положения теории прогрессивного циклического развития искусства. Перечислите создателей этой теории.
21. Что такое «диссипативная система» и какое отношение это понятие имеет к истории искусства?

Литература для самостоятельной работы

1. *Барт Р* Избр. работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

2. *Власов В. Г.* Теория хаоса, аритмология и методы кластерного анализа в современном искусствознании // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2015. № 51. URL: http://archvuz.ru/2015_3/1 (дата обращения: 30.01.2017).

3. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М., 2002.

4. *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971.

5. *Даниэль С. М.* Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.

6. *Даниэль С. М.* Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л., 1990.

7. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985.

8. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. М., 1999.

9. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М., 1970.

10. *Наливайко Д. С.* Искусство. Направления, течения, стили: в 2 т. Киев, 1981.

Основная литература

1. *Арнхейм* Р Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

2. *Арсланов В. Г.* История западного искусствознания XX века. М., 2003.

3. *Базен Ж.* История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994.

4. *Бычков В. В.* Эстетика. М., 2004.

5. *Виппер Б.* Р Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

6. *Власов В. Г.* Искусство России в пространстве Евразии. Т. 3. Классическое искусствознание и «русский мир». СПб., 2012.

7. *Власов В. Г.* Методологические основы изучения истории искусства: учеб. – методич. пособие. СПб., 2011.

8. *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. М., 1999.

9. Искусство в системе культуры: сб. статей. Л., 1987.

10. История европейского искусствознания. Т. 1–4. М., 1963–1969.

11. *Каган М. С.* Искусствознание и художественная критика. Избр. статьи. СПб., 2000.

12. *Каган М. С.* Историческая типология художественной культуры. Пять лекций. Самара, 1996.

13. *Каган М. С.* Философия культуры. СПб., 1996.

14. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб., 1997.

15. Теоретическая культурология. М., 2005.

16. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. М., 2004.

17. Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия. М., 2007.

Дополнительная литература

1. *Барт* Р Мифологии. М., 1996.

2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избр. эссе. М., 1996.

3. *Бергер Л. Г.* Эпистемология искусства. М., 1997.

4. *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М., 1995.

5. *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010.

6. *Варбург А.* Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб., 2008.

7. *Виппер Б. Р* Статьи об искусстве. М., 1970.

8. *Виппер Б. Р* Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956.

9. *Власов В.* Г Архитектурная композиция: опыт типологического моделирования // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2012. № 3. URL: http:// archvuz.ru/2012_3/1 (дата обращения: 30.01.2017).

10. *Власов В. Г.* Романтическая константа в истории культуры и внестилевая романтическая архитектура // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2014. № 48. URL: http://archvuz.ru/2014_4/1 (дата обращения: 30.01.2017).

11. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи: в 2 т. М., 1977.

12. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М., 2002.

13. *Габричевский А. Г.* Опыты по онтологии искусства. М., 1925.

14. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.

15. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1991.

16. *Деррида Ж.* О грамматологии. М., 2000.

17. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970.

18. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М., 1970.

19. *Кон-Винер Э.* История стилей изобразительных искусств. М., 2011.

20. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М., 1998.

21. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. Структура художественного текста. СПб., 1998.

22. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

23. *Олива А. Б.* Искусство на исходе второго тысячелетия. М., 2003.

24. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. СПб., 2009.

25. *Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965.

26. *Ревзин Г. И.* Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002.

27. *Свешников А. В.* Композиционное мышление. М., 2001.

28. *Сидоренко В. Ф.* Эстетика проектного творчества. М., 2007.

29. Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве: очерки. М., 1977.

30. *Степанов Ю. С.* Семиотика. М., 1971.

31. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.

32. *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.

33. *Франкл В. Э.* Человек в поисках смысла. М., 1990.

34. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

35. *Хайдеггер М.* Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993.

36. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998.

37. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005.

Глоссарий

АБСТРАГИРОВАНИЕ (от лат. *abstractio* – отвлечение) – мысленное отвлечение от ряда качеств воспринимаемого ОБЪЕКТА с целью отбора, выявления и ясного понимания одного или некоторых из них. Абстрагирование – один из способов мышления, результат которого – образование наиболее общих суждений и понятий (абстракций). В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ – отвлечение от несущественных, случайных качеств формы. Итог такого абстрагирования – ОБРАЗ предмета, в крайнем, предельном выражении – абстрактный. Отсюда названия – «абстракция», «абстракционизм», «абстрактное искусство». Существуют два основных течения абстрактного искусства: геометрический абстрактивизм и абстрактный экспрессионизм.

АБСТРАКТНЫЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ – метод творчества и течение АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА, основанные на отвлечении от изображения конкретно-предметных форм с целью наибольшей экспрессивности, спонтанного выражения внутреннего состояния, эмоций художника (см. ЭКСПРЕССИОНИЗМ).

АВАНГАРДИЗМ, АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО (фр. *avantgardisme,* от *avant* – передовой и *garde* – отряд) – тенденция мышления и обобщенное название экспериментальных идей, концепций, школ, течений, творчества отдельных художников, преследующих цель обновления искусства путем отрицания исторической традиции и преемственности творчества, поиска новых форм. Другое экспериментальное течение – МОДЕРНИЗМ.

АДДИТИВНЫЙ, ИЛИ СЛАГАТЕЛЬНЫЙ, СПОСОБ (нем. *additieren* – слагательный) – способ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, предполагающий достижение целостности последовательным прибавлением одного формального элемента к другому, другими словами, формосложение (ср. ДИВИЗИВНЫЙ, или разделительный, способ).

АКАДЕМИЗМ (от фр. *akademisme)* – понятие, противоположное авангардизму и модернизму, тенденция сохранения и укрепления классицистических традиций в искусстве, следование каноническим образцам, главным образом из античного и ренессансного искусства, воспитание на примерах из классического искусства прошлого.

АКРОАМАТИКА (от греч. *akroamatikos* – предназначенный для слушания, понимания, разгадывания) – область зашифрованных, тайных, скрытых тем, сюжетов и образов (ср. КОНСОНАНСНАЯ ИКОНОЛОГИЯ).

АКСИОЛОГИЯ (от греч. *axia* – ценность и *logos* – слово,

учение) – теория ценностей, учение о ценностном отношении к миру. Как раздел философского знания аксиология возникает тогда, когда понятие бытия в нашем сознании разделяется на два элемента: реальность и ценность как возможность практической деятельности. Следовательно, задача аксиологии в искусствознании – показать возможности смыслообразования и ценности ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. Понятие, близкое к эстетической стороне художественного творчества, но не тождественное ей (ср. ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ИСКУССТВА, ЭСТЕТИКА).

АКТОР (от лат. *actor* – деятель) – «человек действующий». В социологии, истории и психологии – индивид, социальная группа, организация, институт, общность людей, совершающих действия, направленные на других.

АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО (лат. *actualis* – фактически существующий, действенный) – действенное, насущное, животрепещущее, злободневное искусство, откликающееся на самые важные моменты текущей жизни, и, следовательно, временное, преходящее, актуальное для своего времени. Произведение искусства может быть СОВРЕМЕННЫМ (созданным в определенное время), но не актуальным. Такое, не общепринятое разделение понятий дает возможность точнее анализировать смысл и значение многих художественных феноменов нового и новейшего искусства.

АЛГОРИТМ (от лат. *algorithi* – латинизированного имени арабского математика Мухаммада Аль-Хорезми) – система операций, точное предписание, строго определенная последовательность приемов, непременно достигающих цели. В ИСКУССТВЕ – парадоксальное определение «формулы творческого процесса», или «алгебры красоты». В архитектурном и дизайнерском проектировании понятие алгоритма приобретает практическое значение.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД (греч. *analysis* – разложение, расчленение) – метод мышления, при котором изучаемое явление абстрагируется от внешних связей и случайных воздействий, мысленно разъединяется на составляющие части с целью более точного и детального изучения каждой из них. Модернистский аналог – ДЕКОНСТРУКЦИЯ. Аналитический метод предполагает последующее применение противоположного, синтетического, восстанавливающего целостность изучаемого объекта (см. СИНТЕЗ).

АНАМОРФОЗА (от греч. *anamorphosis* – искажение формы) – искаженная форма, создаваемая ради усиления выразительности, экспрессии, мистики либо ради шутки, гротеска. В

изобразительном искусстве достигается необычными ракурсами, зеркальными или перспективными искажениями, причудливой светотенью.

АННОТАЦИЯ (от лат. *annotatio* – письменная пометка, запись) – краткое описание, резюме научного текста, сводка, письменная форма атрибуции произведения искусства.

АНТРОПНЫЙ ПРИНЦИП (греч. *anthropos* – человек) – фундаментальный принцип изучения действительности и гипотетической реальности, предполагающий участие наблюдателя. Согласно антропному принципу, без человека материальный мир не онтологичен.

АНТРОПОДИЦЕЯ (от греч. *anthropos* – человек и *dike* – справедливость) – философское доказательство оправдания существования человека, а также идея оправдания человека творчеством в качестве ответа на творческий акт Бога.

АНТРОПОМЕТРИЯ (от греч. *anthropometria* – измерения человека) – система способов и приемов проектирования, основанная на точном расчете пропорций и измерениях (обмерах) человеческого тела и его частей с целью организации антропоморфного пространства и предметов, их форм и расположения, наиболее удобных и функционально оптимальных в отношении к телу человека (см. ДИЗАЙН, МАСШТАБНОСТЬ, ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕ, ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА, ЭРГОНОМИКА).

АНТРОПОМОРФИЗМ (от греч. *anthropomorphisis* – очеловечивание) – наделение человеческими свойствами неодушевленных предметов и явлений природы, а также материальных объектов изобразительного искусства.

АПЕРЦЕПЦИЯ, АППЕРЦЕПЦИЯ (от лат. *ad* – к и *perceptio* – восприятие) – термин общей психологии и психологии восприятия искусства. В отличие от перцепции (простого восприятия) внимательное, осмысленное, осознанное восприятие, обусловленное жизненным опытом субъекта, его прошлыми представлениями.

АПРОПРИАЦИЯ (от лат. *appropriatio* – усвоение, присвоение) – усвоение, заимствование либо насильственное, незаконное присвоение элементов одной КУЛЬТУРЫ или СУБКУЛЬТУРЫ представителями другой культуры. В искусстве МОДЕРНИЗМА и ПОСТМОДЕРНИЗМА под апроприацией понимают особый творческий метод или прием использования различных предметов, «выхваченных» из конкретной предметно-пространственной среды и включенных в новую КОМПОЗИЦИЮ. Близко понятиям «копирование», «плагиат» (ср. ПАСТИЧЧЬО, РЕЦЕПЦИЯ, СТИЛИЗАЦИЯ).

АРТ-ДИЛЕР (от лат. *artis* – искусство и англ. *dealer* – торговец, продавец) – торговец произведениями искусства, посредник между художником и коллекционером, покупателем (ср. КУРАТОР).

АРТЕФАКТ (от лат. *artefactus* – искусственно созданный) – искусственное образование, предмет, в отличие от природных ОБЪЕКТОВ сделанный руками человека. В этом смысле артефактом является любое произведение искусства.

АРХЕТИП (от греч. *archetypos* – древний образец) – прообраз, изначальная идея, формирующая творческую активность. Вид, способ, посредством которых бессознательное воздействует на сознание. По К. Г. Юнгу – врожденная возможность поведения как причина возникновения образных представлений.

В ИСКУССТВЕ – неосознаваемый образец, порождающая МОДЕЛЬ, лежащая в области коллективного бессознательного; повторяющийся тип, характер восприятия действительности. Архетип составляет основу многих художественных направлений, способов выражения и ФОРМООБРАЗОВАНИЯ.

АРХИТЕКТОНИКА, АРХИТЕКТОНИЧНОСТЬ (от греч. *architektonike* – главное строение) – выстроенность, ясно воспринимаемая целостность; закономерность связи частей с целым. В отличие от более простого качества тектоничности выражает соподчиненность главного и второстепенного – композиционный смысл формы (см. КОМПОЗИЦИЯ, КОНСТРУКЦИЯ, ТЕКТОНИКА).

АРХИТЕКТУРА (от лат. *architectura* – главное строение) – искусство проектировать и строить. В отличие от утилитарного строительства преследует цель создания ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА сооружения (см. БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ, ДИЗАЙН, ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО).

АССАМБЛЯЖ (от фр. *assemblage* – соединение, сборка, монтаж) – техника АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА, родственная КОЛЛАЖУ и ДЕКУПАЖУ, но использующая объемные детали, предметы или их фрагменты, обломки естественных материалов, скомпонованные на плоскости.

АХРОМАТИЗМ (от греч. *achromatos* – бесцветный; *chroma* – цвет) – бесцветие, черно-белое изображение. Противоположное значение – хроматизм (цветность, красочность, многоцветие). Закономерности сочетаний и использования хроматических и ахроматических тонов изучает КОЛОРИСТИКА.

БИЕННАЛЕ (от ит. *biennale* – двухгодичный; лат. *bis* – дважды и *anno* – год) – выставка, фестиваль, устраиваемые раз в два года (ср. ТРИЕННАЛЕ).

БИОНИКА, БИОНИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП (от греч. *bios* – жизнь) – наука и принцип связи продуктов человеческой деятельности и природной среды, ФОРМООБРАЗОВАНИЯ искусственных объектов аналогично природным формам.

БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ (от лат. *bi* – дву– и *functio* – выполнение) – двойственность назначения; свойство произведения искусства, способного одновременно выполнять две функции, например, утилитарную (практически полезную) и духовную (художественную). К бифункциональным искусствам относят АРХИТЕКТУРУ, ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО, ДИЗАЙН.

БИФУРКАЦИЯ (от лат. *bifurcus* – раздвоенный) – термин, заимствованный из биологии, но применяемый при описании различных нематериальных, идеальных систем в философии, культурологии и искусствознании. Бифуркация – это неустойчивость, двойственность смыслов, отличающие художественные феномены от иных, стабильных систем. «Точкой бифуркации» в современных исследованиях называют критическое состояние искусства как системы, чувствительной к малейшим воздействиям и изменениям окружающей среды.

ВЕБ-ДИЗАЙН (от англ. *web* – сеть, паутина и *design* – проектирование) – ироничное название интернет-пространства, вид графического ДИЗАЙНА, предметом которого является структурная разработка и графическое оформление объектов информационной среды Интернета.

ВИДЕО-АРТ (от лат. *video* – смотрю, вижу и англ. *art* – искусство) – разновидность МОДЕРНИСТСКОГО искусства, основанного на использовании видеотехники и компьютерного моделирования цвета и звука.

ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ (ср. – лат. *virtualis* – возможный) – искусственная РЕАЛЬНОСТЬ, выдуманный, сконструированный мир иллюзий; предмет компьютерного моделирования, создания видео-инсталляций и перфомансов.

ГАРМОНИЯ (от греч. *harmonia* – соответствие, согласие, соразмерность) – эстетическая категория, означающая целостность, стройность, слитность, идеальную согласованность всех частей формы. Поэтому гармонию считают формальным качеством, она поддается математическому анализу. Однако гармония двойственна: ее природа ирреальна, мистична, но степень гармоничности измеряема. Отсюда – выражения «гармония небесная» и «гармония земная». Гармонизация формы достигается рациональными приемами ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЯ, но тайна происхождения гармонии сохраняется (ср. КРАСОТА,

ЭСТЕТИКА).

ГАРНИТУРА (фр. *garniture* – комплект, набор) – комплект, набор шрифтов, имеющих общий стиль рисунка, но различающихся по размеру (кеглю) и функции.

ГЕЗАМТКУНСТВЕРК (нем. *Gesamtkunstwerk* – единение искусств) – творческая концепция, в основу которой положена идея ХУДОЖЕСТВЕННОГО преображения действительности методом взаимодействия всех родов, видов и ЖАНРОВ искусства. В отличие от искусственно создаваемого СИНТЕЗА, гезамткунстверк предполагает изначально гармоничное единение, родственное первобытному и античному СИНКРЕТИЗМУ. Термин Г. Земпера и Р. Вагнера.

ГЕНДЕРНАЯ ТЕОРИЯ ТВОРЧЕСТВА (англ. *gender*; от лат. *genus* — род) – междисциплинарное направление науки об искусстве, получившее интенсивное развитие во второй половине XX в. В отличие от биологической теории пола под гендером подразумевают социальные роли («конструкты») мужчины и женщины.

ГЕРМЕНЕВТИКА (от греч. *hermeneutike* – искусство толкования) – искусство толкования, теория интерпретации и понимания текстов, а также загадочных изображений, смысл которых с течением времени был утерян.

ГЕШТАЛЬТ (от нем. *Gestalt* – форма, вид, фигура). Гештальтами в психологии зрительного восприятия именуют целостные структуры, не выводимые из суммы исходных элементов. Gestaltung (оформление) раскрывается не в отдельных ощущениях, а в мгновенном схватывании и узнавании «перцептивных целостностей», каждая из которых обладает вполне самостоятельным значением. В 1910–1930 гг. в Германии и Австрии сформировалась школа гештальтпсихологии – психологического изучения искусства (см. ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА).

ГИПЕРТЕКСТ (от греч. *hyper* – сверх– и лат. *textum* – ткань, соединение) – в современном структурном искусствознании тип КОМПОЗИЦИИ, представляющий собой сложную нелинейную иерархическую систему отдельных композиций (подсистем), расположенных как бы одна над другой или одна внутри другой.

ГЛОССАРИЙ (от лат. *glossarium* – собрание глосс; др. – греч. *glossa* – язык, речь) – словарь специальных и малоизвестных ТЕРМИНОВ.

ГНОСЕОЛОГИЯ (от греч. *gnosis* – знание и *logos* – слово, учение) – теория познания. Одна из четырех основных сторон ХУДОЖЕСТВЕННОЙ деятельности, выражающая познавательную функцию искусства (другими сторонами являются

аксиологическая, или ценностно-ориентационная, синергетическая и коммуникативная). См. также КОГНИТИВНОСТЬ.

ГРАФИЧНОСТЬ (от греч. *grapho* – пишу, черчу) – качество формы, основанное на АБСТРАГИРОВАННОСТИ художественного языка, осязательном чувстве, особенной роли изобразительной поверхности, линии, пятна, фактуры.

ГРАФФИТИ (итал. *graffiti*; от *graffiare* – царапать и греч. *grapho* – пишу, черчу) – процарапанное, гравированное изображение, надпись, знак. В отличие от граффити АРТЕФАКТОВ в археологии и истории древнего искусства в ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ искусстве этот термин используют для наименования одного из проявлений молодежной нонконформистской субкультуры.

ГРИЗАЙЛЬ (искаж. фр. *grisaille*; от *gris* – серый) – МОНОХРОМНАЯ роспись, изображение, выполненное градациями одного цвета – серого, коричневого.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ – полностью или частично осуществленная РЕАЛЬНОСТЬ.

ДЕКОЛЛАЖ (от фр. *decollage* – отклейка, отрывание) – технический прием, противоположный КОЛЛАЖУ, заключающийся в отрывании наклеенной бумаги от основы ради обнажения ФАКТУРЫ или ТЕКСТУРЫ грунта либо скрытого изображения.

ДЕКОЛЬ, ДЕКАЛЬ, ДЕКАЛЬКОМАНИЯ (от фр. *decolle* – отклеенное; *colle* – клей, *manie* – умение, навык; англ. *decal)* – способ печатания рисунков с бумажной основы по принципу «переводной картинки».

ДЕКОНСТРУКЦИЯ (от лат. *de* – сверху вниз и обратно и *constructio* – сооружение, осмысление, т. е. разбор, пересоздание) – метод изучения объекта, при котором ОБЪЕКТ и субъект одинаково влияют друг на друга. Включает в себя разбор исследуемого объекта и последующее пересоздание его мнимой СИСТЕМНОСТИ. Термин «деконструкция» предложил и обосновал французский философ и теоретик ПОСТМОДЕРНИЗМА Ж. Деррида (см. ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ).

ДЕКОР, ДЕКОРАТИВНОСТЬ (от лат. *decor* – приличие, пристойность). Декор – разновидность, элемент, декоративность – качество КОМПОЗИЦИИ, художественный смысл которых состоит во взаимодействии с более широкой композицией (ее идеей, темой) и окружающей средой: пространством, объемом, массой, плоскостью, форматом, качествами декорируемой поверхности – цветом, ФАКТУРОЙ, ТЕКСТУРОЙ.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО – род ХУДОЖЕСТВЕННОГО

ТВОРЧЕСТВА, в отличие от ПРИКЛАДНОГО (бифункционального) искусства преследующий цель создания ансамбля (декор изделия, ткани, сервиз, комплект изделий, ансамбль интерьера), в случае композиционной организации больших пространств – монументально-декоративное искусство. В иных случаях используют объединяющее определение «декоративно-прикладное искусство».

ДЕКУПАЖ, ДЕКУПЮР (от фр. *decoupage* – разрезание, вырезание; *couper* – резать) – техника вырезания ажурного изображения из бумаги или иного материала.

ДЕНОТАТ (от лат. *denotatum* – обозначенное) – обозначаемое, предмет (объект мысли), обозначаемый собственным именем. Денотат представляет собой предметное значение ОБЪЕКТА, АБСТРАГИРОВАННОЕ от различных оттенков смысла (КОННОТАЦИИ).

ДЕФИНИЦИЯ (от лат. *definitio* – определение, предписание) – определение смысла, отличительных признаков, содержания предмета, явления, понятия.

ДЖЕНТРИФИКАЦИЯ (от англ. *gentrification, gentry* – мелкое дворянство, средний класс) – «облагораживание», реконструкция бедных районов и ветхого жилья в центре города с целью придания им более высокого статуса.

ДИАХРОННЫЙ ПОДХОД (греч. *dia* – через, сквозь и *chronos* – время) – подход к изучению истории, в частности истории искусства, вдоль оси времени, т. е. линейно, в строгой хронологической последовательности событий. Противополагается СИНХРОННОМУ подходу («поперечному срезу») истории. С помощью синхронного метода сравнивают состояния и процессы, происходящие одновременно в разных местах либо разновременно на схожих этапах развития. Аналогичную пару понятий можно обозначить как континуальный и дискретный подходы к изучению истории искусства.

ДИВИЗИВНЫЙ, ИЛИ РАЗДЕЛИТЕЛЬНЫЙ, СПОСОБ (нем. *divisieren* – вычитательный) – способ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, основанный на мысленном вычитании части из целого, то же, что формовычитание.

ДИГИТАЛЬНАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ, ГРАФИКА, ЖИВОПИСЬ (искаж. англ. *digital* – цифровой) – создание изображений, рисунков, схем, картин на компьютере.

ДИЗАЙН (англ. *design* – проектирование, определение функции предмета; от лат. *designate* – обозначать) – вид и метод технико-эстетической проектной деятельности, предполагающий гармонизацию отношений «человек – предмет – среда». Дизайн

как явление индустриальной и постиндустриальной эпох следует отличать от традиционного декоративно-прикладного искусства и художественных ремесел, основанных на ручном труде.

ДИСКРЕТНЫЙ (от лат. *discretus* – разделенный, прерывистый) – свойство, противопоставляемое непрерывности, континуальному, целостному представлению о мире. Дискретность, как и целостность, – всеобщее свойство материи и отдельных объектов материального мира.

ДИССИПАТИВНАЯ СИСТЕМА (от лат. *dissipatio* – рассеивание). В физике и философии науки диссипативными называют «неравновесные» термодинамические СИСТЕМЫ, активно поглощающие массу, энергию и информацию из окружающего пространства. В результате накопления новых качеств в определенный момент происходит резкий скачок – переход системы в новое качество, т. е. усложнение ее внутренней СТРУКТУРЫ. Именно такие явления мы наблюдаем в истории искусства.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ, ИЛИ КОМПЛЕМЕНТАРНЫЕ, ЦВЕТА – цвета СПЕКТРА, или тона ХРОМАТИЧЕСКОГО ряда, которые при оптическом смешении, «дополняя» друг друга, взаимно уничтожаются и создают один ахроматический тон – белый, черный, серый. Расположенные рядом, дополнительные цвета создают максимальный контраст, усиливая зрительное воздействие друг друга. В каждой паре один цвет «теплый», другой – «холодный»: красный и зеленый, желтый и фиолетовый, оранжевый и голубой.

«ДУХ ВРЕМЕНИ» (нем. *Zeitgeist,* фр. *l’ air du temps)* – ЭПИТЕТ, характеризующий СТИЛЬ той или иной эпохи, воплощенный в духовных устремлениях, идеалах, ценностных ориентирах множества людей.

ЖАНР (фр. *genre,* от лат. *genus* – род, племя) – общность произведений искусства, складывающаяся в результате их самоопределения по ПРЕДМЕТНОМУ смыслу на основе гносеологической (познавательной) и аксиологической (оценочной) функций. В отличие от других близких понятий жанр точнее всего отражает АКТУАЛЬНОСТЬ искусства, отклик художника на потребности времени, в том числе на условия заказчика, например, натюрморт, портрет, пейзажный жанр в живописи (см. МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА).

ЖИВОПИСНОСТЬ – качество, противоположное ГРАФИЧНОСТИ, предполагает восприятие и изображение ОБЪЕКТА во взаимодействии с окружающей средой: пространством, светом, воздухом. Наиболее яркое проявление

живописного мышления в истории искусства – импрессионизм.

«ЗМЕЕВИДНАЯ ЛИНИЯ» (ит. *linea serpentinata)* – то же, что S-образная линия, или «линия красоты», ПЛАСТИЧЕСКАЯ основа изображения сложной трехмерной формы.

ЗНАТОЧЕСТВО (нем. *Kennerschaft)* – метод изучения искусства, основанный на интуитивной атрибуции, определении места, времени создания произведения и предполагаемого автора. Знаточество противостоит либо предшествует научной атрибуции: историко-культурной, архив оведческой, техникотехнологической экспертизе.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ (лат. *Sectio aurea)* – идеальное соотношение величин, единственная в своем роде пропорция, в которой уравнены отношения частей формы между собой и каждой части с целым по формуле: (А + В):А = А: В, где А + В – целое, А – большая часть формы, В – меньшая (целое относится к большей части так же, как большая часть относится к меньшей). При делении любых величин такой пропорции получается иррациональное золотое число (1,618033…), которое принято обозначать для краткости греческой буквой ϕ («фи»), с которой начинается имя выдающегося скульптора и архитектора античности Фидия (см. АНТРОПОМЕТРИЯ, ГАРМОНИЯ, МАСШТАБНОСТЬ, ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕ).

ИДЕОГРАММА (от греч. *idea* – понятие, образ и *gramma* – знак, запись) – в лингвистике письменный знак или условное изображение, обозначающее в отличие от графем (букв) или логограмм (изображений слов) целое понятие. В философии идеографией называют метод идентификации и описания конкретного явления.

ИКОНОГРАФИЯ (от греч. *eikon* – изображение, образ и *grapho* – пишу, черчу) – описание и классификация по ТИПОЛОГИЧЕСКИМ признакам тем, сюжетов, мотивов, персонажей определенной эпохи, типа изобразительного искусства, ШКОЛЫ, ТЕЧЕНИЯ, СТИЛЯ.

ИКОНОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ – термин ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА, в отличие от иконического мышления (изобразительными формами) предполагает соединение мифологического, исторического, интуитивного (знаточеского) и научно-систематического подходов.

ИКОНОЛОГИЯ (от греч. *eikon* – изображение, образ и *logos* – слово, учение) – область и метод знания, раскрывающие СЕМАНТИКУ и художественный смысл изображения в контексте определенного ИСТОРИЧЕСКОГО ТИПА ИСКУССТВА способом

соотнесения темы, сюжета, мотива с литературными и иными внеизобразительными источниками. Иконология пользуется данными ИКОНОГРАФИИ, но «воссоздает сценарий» художественного произведения во всей полноте и целостности. Ожидаемый результат иконографического метода – КЛАССИФИКАЦИЯ, иконологического – ТИПОЛОГИЯ.

ИКОНОТЕКА (от греч. *eikonotheke* – хранилище изображений) – собрание изображений на определенную тему, сюжет.

ИМПЛИЦИТНАЯ ЭСТЕТИКА (лат. *implicite* – скрытый, неявный). ЭСТЕТИКУ Нового времени (XVI–XX вв.) принято подразделять на эксплицитную («открытую» – как раздел философии) и имплицитную (область «скрытой, неявной» эстетики, развиваемой внутри иных видов КУЛЬТУРЫ).

ИНСТАЛЛЯЦИЯ (англ. *installation* – установка, размещение, монтаж) – разновидность АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА, суть которого заключается в переходе от изобразительного творчества к демонстрации обычных вещей в абсурдных сочетаниях и невозможных ситуациях.

ИНТЕНЦИЯ (от лат. *intentio* – напряжение, усиление) – качества экспрессивности, особенной выразительности формы, по которым различаются произведения разных эпох на сходные темы и сюжеты, например, античности и Ренессанса; термин Э. Панофского.

ИНТЕРАКТИВНОСТЬ (англ. *interaction* – взаимодействие, от лат. *inter* – внутри и *activus* – деятельный) – понятие, обозначающее характер и степень взаимодействия между ОБЪЕКТАМИ, используется в социологии, ЭСТЕТИКЕ, КУЛЬТУРОЛОГИИ, КОММУНИКАТИВНОМ дизайне, информатике и программировании.

ИНТЕРМЕДИАЦИЯ (от лат. *intermedialis* – находящийся в середине) – способ взаимодействия различных частей КОМПОЗИЦИИ, а также «мышления формой» по принципу «часть внутри целого». Для интермедиальных композиций характерны приемы цитации классических тем, сюжетов, мотивов, форм, использования фрагментов композиции одного ХУДОЖЕСТВЕННОГО произведения в другом. При этом возникает игра смыслов, подтекстов, ассоциаций, аллюзий (ср. ТРОПЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ).

ИСКУССТВО (от *искусный, искус, искушение)* – наивысший качественный уровень работы в любом роде и виде творческой деятельности. Понятие более широкое, чем ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ (от *ведать* – знать) – область изучения

искусства, основанная на истории искусства как части исторической науки, включает также атрибуцию, источниковедение и иконографию произведений.

ИСКУССТВОЗНАНИЕ (ср. с греч. *gnosis* – знание) – теоретическая рефлексия истории искусства, включающая теорию искусства, теорию ФОРМООБРАЗОВАНИЯ и КОМПОЗИЦИИ в отдельных видах ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, ИКОНОЛОГИЮ, СЕМИОЛОГИЮ, ЭПИСТЕМОЛОГИЮ и другие науки об искусстве.

ИСТОРИЗМ (нем. *historismus)* – неотъемлемое свойство мышления в ОБРАЗАХ, а также мировоззрение и основанное на нем художественное НАПРАВЛЕНИЕ, предполагающее соотнесение актуальных тем и сюжетов с историческим наследием. В наибольшей степени мировоззрение историзма проявилось в европейском искусстве 1830-1880-х годов, почему этот период и получил название периода историзма (ср. СТИЛИЗАЦИЯ, ЭКЛЕКТИКА).

ИСТОРИЧЕСКИЙ ТИП ИСКУССТВА – одна из основных категорий, наиболее крупная «единица» истории искусства (например, первобытное искусство, античное искусство, средневековое, ренессансное, постренессансное искусство, или искусство Нового времени). Каждый исторический тип искусства имеет собственные хронологические границы, этапы развития и типологические характеристики (включает многие НАПРАВЛЕНИЯ, ТЕЧЕНИЯ, СТИЛИ, ШКОЛЫ).

ИТЕРОЛОГИЯ (от лат. *iter* – путь, поездка и *logos* – слово, рассказ) – литературный ЖАНР, предметом которого является описание действительных либо воображаемых путешествий.

КАТЕГОРИЯ (от греч. *kategoria* – высказывание, обвинение) – предельно общее понятие, выражающее наиболее существенные отношения действительности. От категорий происходят все остальные ПОНЯТИЯ и ТЕРМИНЫ.

КЛАССИФИКАЦИЯ (от лат. *classis* – разряд и *facere* – делать) – описание и размещение изучаемых ОБЪЕКТОВ в СИСТЕМЕ знаний по ТИПОЛОГИЧЕСКИМ признакам. Понятие системы предполагает не только размещение, но и наличие действующих прямых и обратных связей между всеми ее элементами. Классификацию можно осуществить по одному параметру, типологию – минимум по двум.

КОГНИТИВНОСТЬ (от лат. *cognitio* – познание) – способность к познанию, логической переработке информации. Когнитивное изучение искусства – это исследование его ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИХ возможностей, основанное на точных данных, а не на эмоциях,

страстях и личных мнениях.

КОЛЛАЖ (от фр. *collage* – оклеивание) – техника, состоящая в наклеивании на какую-либо основу материала, отличающегося от нее ФАКТУРОЙ и цветом.

КОЛОРИСТИКА, КОЛОРИМЕТРИЯ (от лат. *color* – цвет и греч. *metreo* – измеряю) – наука, изучающая особенности восприятия, эстетической оценки и гармонии ХРОМАТИЧЕСКИХ тонов СПЕКТРА. Колориметрия описывает способы и приемы гармонизации цветовых отношений.

КОЛОРИТ – КОМПОЗИЦИЯ цветовых отношений. Цветовой строй, эстетическая согласованность, ГАРМОНИЯ тонов ХРОМАТИЧЕСКОГО ряда отдельного произведения искусства, созданная на основе доминирующего тона (см. КОЛОРИСТИКА, КОЛОРИМЕТРИЯ).

КОМПЕНДИУМ (от лат. *compendium* – сводка) – сокращенное изложение понятий, теорий, методик.

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ИСКУССТВА (лат. *communicatio* – сообщение, передача) – функция общения, обеспечивает действие

ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА как одного из способов общения людей – художника, зрителя, критика, теоретика. Другие функции художественного творчества: гносеологическая (познавательная), синергетическая (сотворческая), аксиологическая (ценностно-ориентационная, или эстетическая).

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. *compositio* – складывание, соединение, сочетание) – основная категория ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, в самом общем значении – наиболее сложный и совершенный тип СТРУКТУРЫ – художественно-образная целостность, в которой все элементы связаны между собой. Такая целостность имеет иррациональную природу, достигается художником интуитивно, только ее конструктивная основа измеряема и подлежит рациональному анализу (ср. КОНСТРУКЦИЯ).

КОННОТАЦИЯ (от позднелат. *connotatio; con* – вместе и *noto* – отмечаю, обозначаю) – «означивание», установление сопутствующих какому-либо понятию вторичных, ассоциативных значений. Обозначаемое – ДЕНОТАТ.

КОНСОНАНСНАЯ ИКОНОЛОГИЯ (фр. *consonance* – созвучие) – собрание хорошо читаемых ОБРАЗОВ и МЕТАФОР, основанных на «согласии символов с предикатами» (названиями, обозначениями, именами персонажей). Другую группу образуют аконсонансные образы, таинственные СИМВОЛЫ, малопонятные изображения (ср. АКРОАМАТИКА). Терминология принадлежит Э. Гомбриху.

КОНСТРУКЦИЯ (от лат. *constructio* – построение) – функциональный тип СТРУКТУРЫ, образующей основу более сложной целостности – КОМПОЗИЦИИ. В архитектуре строительная конструкция обеспечивает прочность и функционирование здания, в живописи, графике – выстроенность, зрительную прочность и убедительность композиции. Элементы конструкции в отличие от элементов композиции могут заменяться без ущерба для целого при условии выполнения своей функции.

КОНТАМИНАЦИЯ (от лат. *contaminatio* – соприкосновение, слияние) – соединение разнородного, в частности, античных тем, образов и сюжетов с христианской иконографией в эпоху Ренессанса; «современного» (лат. *actualitas)* и «древнего» (лат. *antiquitas)* искусства. Термин принадлежит Э. Панофскому.

КОНТЕКСТУАЛИЗМ (от лат. *contextus* – связь, сплетение) – способ ХУДОЖЕСТВЕННОГО мышления, с помощью которого достигается органичное включение произведения искусства в широкую историко-культурную и пространственную среду: контекст пространственно-временных отношений. В научном мышлении также применяются контекстуальные методы и приемы.

КОНТРКУЛЬТУРА (лат. *contra* – против) – разновидность субкультуры (лат. *sub* – под), которая не просто отличается от доминирующей в данном обществе культуры, но противостоит ей, находится в конфликте с ценностями, провозглашенными государством. Так, молодежное движение хиппи в США 1960-х годов отрицало общепринятые моральные ценности: усердный труд, материальный успех, конформизм, политическую лояльность. Оно породило своеобразную субкультуру, являющуюся одновременно контркультурой (см. КУЛЬТУРА).

КОНЧЕТТО (от ит. *concetto* – понятие, представление) – литературная программа, изложение сюжета, а также остроумный замысел, идея произведения изобразительного ИСКУССТВА.

КРАСОТА – высшая эстетическая оценка явлений действительности, самого человека и произведений его труда. Она имеет объектно-субъектную природу. В отличие от ГАРМОНИИ красота предполагает единство духовного, нравственного и физического совершенства. Красотой называют одушевленную гармонию, наполненную чувством и смыслом. Но красота также – конъюнктура гармонии, ее временное, преходящее понимание, обусловленное конкретными историко-культурными обстоятельствами и прагматическими факторами (см. ЭСТЕТИКА).

КУЛЬТУРА (от лат. *cultura* – возделывание, уход) –

«возделывание души», способ и область человеческой деятельности, воспроизводящие самого человека в единстве его материальных и духовных потребностей на определенном этапе развития общества. В философском смысле термин «культура» подразумевает примирение противоположностей – идеальной, духовной РЕАЛЬНОСТИ и ее частичного и несовершенного воплощения в материальной действительности. В отличие от цивилизации как технологии приспособления человека к материальным условиям жизни культура предполагает религиозно-творческое отношение к миру. Для удобства изучения культуру условно подразделяют на материальную и духовную. Выделяют также виды или сферы культуры – политическую, религиозную, художественную, экономическую, правовую, техническую и другие. Культуру подразделяют на элитарную и массовую (см. также КОНТРКУЛЬТУРА, СУБКУЛЬТУРА).

КУЛЬТУРОЛОГИЯ (от лат. *cultura* – возделывание, уход и греч. *logos* – слово) – междисциплинарное знание, а также наука о ценностях, месте, структуре и функциях культуры в обществе. Основной объект исследований культуролога – социокультурный опыт человека, закрепленный в традициях, материальных объектах, нормах, законах. Наряду с фундаментальной и социальной культурологией существуют прикладная культурология, философия культуры, история и теория культуры, семиотика культуры, культурология искусства и т. д.

КУРАТОР (от лат. *curator* – попечитель, смотритель) – тот, кто наблюдает за ходом работ. Куратор в области искусства – относительно новая профессия, появившаяся в середине XX в. В отличие от заказчика, донатора, мецената, спонсора или устроителя выставки куратор воплощает собственные идеи, концепции, представления об АКТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.

ЛОГОРИТМ (от греч. *logos* – слово и *rhythmos* – движение, течение) – определенная последовательность и связность размещения и восприятия элементов дизайн-графики – изображений, надписей, знаков, ЭМБЛЕМ.

ЛОГОТИП (от греч. *logos* – слово и *typos* – отпечаток) – графический знак, эмблема или символ, обозначающие организацию или товар (см. СИМВОЛ, ЭМБЛЕМА).

МАЕВТИКА (от греч. *maieutike* – родовспоможение) – «родовспомогательная функция» теории искусства и ЭВРИСТИЧЕСКИЙ метод, осуществляемый формулированием парадоксальных вопросов, ответы на которые стимулируют поиски новых, неожиданных решений традиционных проблем

ФОРМООБРАЗОВАНИЯ и ИКОНОЛОГИИ. Термин заимствован из античной философии искусствознанием 1960-х годов.

МАРГИНАЛЬНЫЕ ЯВЛЕНИЯ (лат. *marginalis* – находящийся на краю) – явления КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА, идеи, теории, концепции, по содержанию и формам далекие от актуальности и действительных потребностей жизни. В ином смысле – дилетантские, самодеятельные формы культуры.

МАССМЕДИА (от англ. *mass media;* полное назв. – *media of mass communication,* средства массовой коммуникации) – система массового распространения информации с помощью технических средств.

МАСШТАБНОСТЬ (от нем. *Mass* – мера и *Stab* – палка, линейка) – отношение величины ОБЪЕКТА к росту человека (ср. АНТРОПОМЕТРИЯ, ГАРМОНИЯ, ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ, КРАСОТА, ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕ).

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД (лат. *disciplina* – выдержанность, строгость) – изучение одного ПРЕДМЕТА представителями разных областей знаний с соответствующих этим знаниям позиций. Изучение предмета одним исследователем с разных сторон именуют многоуровневым.

МЕЙНСТРИМ (от англ. *mainstream* – основное течение) – преобладающее направление в какой-либо области творческой деятельности в данный период времени.

МЕТАСТРУКТУРА СТИЛЕВАЯ (греч. *meta* – за, после, лат. *structura* – построение, порядок) – вторичная историко-региональная разновидность «смешанных стилей». «Стилевая метаструктура» – результат интеграции в ряде произведений искусства признаков нескольких исторических стилей (см. СТИЛЬ).

МЕТАФОРА (от греч. *metaphora* – перенос) – вид художественного ТРОПА, один из способов ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, заключающийся в сближении и соединении отдельных ОБРАЗОВ, не связанных между собой в действительной жизни. Сближение образов может происходить на основе их внешнего сходства либо, напротив, по контрасту, в результате возникает «перенос» свойств одного предмета на другой.

МЕТОД (от греч. *methodos* – путь) – основной способ достижения поставленной цели, предполагающий использование определенной СИСТЕМЫ средств, приемов и материалов.

МЕТОДИКА (от греч. *methodike* – наука хитрости) – система принципов, правил и закономерностей какой-либо работы, приводящей к определенному результату (заранее поставленной цели и задач), процедура и АЛГОРИТМ творческого процесса.

МЕТОДОЛОГИЯ (от греч. *methodologia* – учение о способах) – учение о методах, способах и стратегиях исследования ПРЕДМЕТА. Методология делится на теоретическую (как раздел философского знания – гносеологию) и практическую, ориентированную на решение практических проблем. Теоретическая методология стремится к модели идеального знания, практическая – программа, основа действий.

МЕТОНИМИЯ (от греч. *metonymia* – переименование) – один из художественных ТРОПОВ, способ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, заключающийся в сближении, соотнесении и соединении ОБРАЗОВ по сходству содержания. В результате происходит воображаемое замещение одного значения другим (переименование).

МЕТР (от греч. *metron* – мера, измерение) – одно из средств ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, равномерное чередование или деление величин – пространственных или временных отрезков, масс, объемов. Предполагает использование метрической единицы – МОДУЛЯ и полагается в основу простейших эстетических КОНСТРУКЦИЙ, например, орнаментального ряда. Метр следует отличать от РИТМА.

МИМЕСИС (от греч. *mimesis* – подражание) – категория античной ЭСТЕТИКИ; искусство как подражание действительности.

МОДА (от лат. *modus* – способ, правило, предписание) – область спекулятивной (прагматической, обмирщенной, или прикладной) ЭСТЕТИКИ, актуальной коммерческой деятельности и массовой КУЛЬТУРЫ. Мода – это то, что нравится всем и кажется красивым в настоящее время, то, что принято считать красивым либо навязано большей части общества в этом качестве. Эволюция моды отражает внешнюю сторону эстетического ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, не затрагивая глубинные основы художественного СТИЛЯ (ср. АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО).

МОДЕЛЬ (от лат. *modulus* – мера, лад, образец) – упрощенный структурный аналог какого-либо ОБЪЕКТА; в ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ – образный аналог материальной действительности (ср. МОДУЛЬ, ОБРАЗ).

МОДЕРНИЗМ (от лат. *modernus* – новый, современный) – условное обозначение тенденций развития ИСКУССТВА, ТЕЧЕНИЙ и ШКОЛ, деятельности отдельных мастеров, стремящихся к обновлению ХУДОЖЕСТВЕННОГО языка и считающих формальный эксперимент основой творческого МЕТОДА. В отличие от авангардистов модернисты считают необходимым не отрицать, а продолжать художественные традиции. АВАНГАРДИЗМ кратковременен, он проявляется лишь

в переломные моменты истории; модернизм перманентен, он отражает постоянное стремление к совершенствованию художественной формы (ср. АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, СТИЛЬ).

МОДУЛЬ (от лат. *modulus* – мера, лад, образец) – наименьшая и неделимая единица измерения величин в системе ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЯ и гармонизации формы (см. также ГАРМОНИЯ, ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ).

МОНОХРОМИЯ (греч. *monos* – один, *chroma* – цвет) – одноцветность, изображение, выполненное градациями одного цвета (хроматического тона). Изображение, выполненное градациями черного и белого, называют ахроматическим. Многоцветность именуют полихромией (ср. АХРОМАТИЗМ, ГРИЗАЙЛЬ, КОЛОРИСТИКА, ХРОМАТИЗМ).

МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА (греч. *morphe* – форма, *logos* – знание) – историческое структурообразование ИСКУССТВА; закономерности самоопределения родов, видов, разновидностей и ЖАНРОВ художественного творчества. В общенаучном смысле морфология предполагает изучение внутренней структуры какого-либо ОБЪЕКТА. В основу морфологических систем (родов, классов, видов, разновидностей и жанров искусства) обычно полагают ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ критерий, специфику внутренней структуры и функций объектов.

МОТИВ (от лат. *motivus* – подвижный) – наименьший компонент художественной формы. В отличие от МОДУЛЯ подвержен изменению, развитию, модификации. Из отдельных мотивов слагается тема или КОМПОЗИЦИЯ произведения искусства.

НАПРАВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ – категория искусствознания, наряду с творческим МЕТОДОМ отражает принципиальное отношение художника к искусству и окружающей его действительности. Относится к области идей, мировоззрения, идеологии и предполагает написание программ, манифестов, теоретических трактатов, организацию дискуссий. Идеи того или иного художественного направления (классицизма, романтизма) могут воплощаться в разных художественных СТИЛЯХ, в границах отдельных ТЕЧЕНИЙ и ШКОЛ.

НАПРАВЛЕННОСТЬ ФОРМЫ – категория ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, как явление возникает в результате двигательного или осязательного восприятия формы в пространстве. Определяется отношениями и пропорциями формы в трех измерениях.

НАСЫЩЕННОСТЬ ЦВЕТА – качество чистоты и ясности ХРОМАТИЧЕСКОГО (цветового) тона. Определяется отсутствием

примесей других тонов (см. КОЛОРИСТИКА, СВЕТОСИЛА, ХРОМАТИЗМ).

НАТУРАЛИЗМ – внестилевая категория искусствознания, тенденция к абсолютно полному и максимально точному воспроизведению действительности. В равной степени противостоит РЕАЛИЗМУ и ФОРМАЛИЗМУ.

НООСФЕРА (от греч. *noos, nous* – разум, мысль и лат. *sphaera* – шар, мяч, ядро) – духовная, мыслимая вселенная в отличие от материального мира. Термин принадлежит Э. Леруа и В. И. Вернадскому.

ОБРАЗ – всеобщая категория ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, гипотетический конструкт, или виртуальная МОДЕЛЬ, образуемая в результате мысленного восхождения от единичных, случайных, спонтанных и несущественных восприятий к общим, идеальным представлениям (ср. АБСТРАГИРОВАНИЕ).

ОБЪЕКТ (от лат. *ob-jectum* – выброшенный вперед) – важнейшая категория психологии восприятия и ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, то, что противостоит субъекту, на что направлено его внимание и творческая деятельность, то, что воспринимается, воображается, представляется или мыслится. Творческий процесс и все его компоненты рассматривают в контексте субъектно-объектных отношений. Понятие объекта следует отличать от ПРЕДМЕТА деятельности.

ОККАЗИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ (лат. *occasio* – случай) – термин психологии зрительного восприятия, двойственный образ, возникший будто бы случайно, непреднамеренно (см. ОБРАЗ).

ОНТОЛОГИЯ (от греч. *ontos* – сущее, истинное и *logos* – понятие, учение) – учение о мире как «истинно сущем» в его отношении к человеку. Основным предметом онтологии является бытие, определяемое в качестве полноты и единства всех видов реальности: объективной, физической, субъективной, социальной и виртуальной (см. РЕАЛИЗМ, РЕАЛЬНОСТЬ).

ПАРАДИГМА (от греч. *paradeigma* – пример, образец, доказательство) – совокупность научных установок, представлений, идей, категорий и ТЕРМИНОВ, принимаемая и разделяемая научным сообществом или его частью при изучении какой-либо проблемы.

ПАССИОНАРНОСТЬ (итал. *passionario* – страстный) – концепция Л. Н. Гумилева об источниках, динамике и прерывности развития этносов. Происхождение и развитие

этносов – этногенез – представляет собой естественный, природный процесс, такой же необратимый, как и все процессы в биосфере Земли. Однако он зависит от пассионарных (энергетических) толчков – флуктуаций (лат. *fluctuatio* – колебание, волнение) биохимической энергии живого вещества. Энергия пассионарных движений материализуется в памятниках КУЛЬТУРЫ: техники, искусства, научных открытиях.

ПАСТИЧЧЬО, ПАСТИШ (ит. *pasticcio,* фр. *pastiche* – запеканка, паштет, путаница, стряпня) – характерный прием в искусстве ПОСТМОДЕРНИЗМА. Подделка, компиляция, подражание стилю работы известного автора, вариация на тему популярного произведения (ср. АПРОПРИАЦИЯ).

ПЕРСПЕКТИВА (от лат. *per-spicere* – ясно видеть) – панорама, взгляд вдаль; совокупность способов и приемов изображения объемных форм и пространственных отношений на плоскости. В результате их применения возникает однородность пространственной КОНСТРУКЦИИ: аксонометрической, ортогональной, изометрической, центральной проекции, обратной, сферической или параллельной перспективы.

ПЛАСТИКА, ПЛАСТИЧНОСТЬ (от греч. *plastike* – лепка) – зрительные качества подвижности, связности, текучести формы, плавности переходов одной части в другую. Производны от способа ФОРМОСЛОЖЕНИЯ, когда мастер последовательно прибавляет массу, лепит, наращивая мягкий материал на каркасе. Противоположные качества: ТЕКТОНИЧНОСТЬ, СКУЛЬПТУРНОСТЬ.

ПЛЮРАЛИЗМ (от лат. *pluralis* – множественный) – мировоззрение, идеология и ЭСТЕТИКА, согласно которым существует несколько или множество независимых и несводимых друг к другу начал или видов бытия, оснований и форм знания, идейных и научных концепций, образов жизни и стилей поведения.

ПОЗИТИВИЗМ (от лат. *positivus* – положительный) – философское учение и направление в методологии науки, определяющее единственным источником истинного, действительного знания эмпирические исследования. Позитивизм отрицает метафизику и утверждает «положительные», точные, полученные исключительно опытным путем знания о природе и человеке. Принципы позитивизма разработаны французским философом О. Контом (ср. ПРАГМАТИЗМ, ПРАГМАТИКА).

ПОЛИСЕМАНТИЗМ (от греч. *poly* – много и *sema* – знак) – многозначность, неоднозначность содержания, множественность смыслов.

ПОЛИСТИЛИЗМ (от греч. *poly* – много и *style* – стиль,

палочка, инструмент для письма) – многостильность, одновременность развития нескольких художественных стилей и стилевых течений (см. СТИЛЬ).

ПОЛИТИПАЖ (фр. *polytypage,* от греч. *poly* – много и *typos* – отпечаток) – термин полиграфии и графического ДИЗАЙНА. Типовой элемент ДЕКОРА, предназначенный для многократного использования в разных композициях и изданиях.

ПОЛИХРОМИЯ (от греч. *poly* – много и *chroma* – цвет) – многоцветие, произведение искусства, выполненное в несколько красок (хроматических тонов) спектра (см. АХРОМАТИЗМ, ГРИЗАЙЛЬ, КОЛОРИСТИКА, ХРОМАТИЗМ). Противоположное значение – МОНОХРОМИЯ.

ПОНДЕРАЦИЯ (от лат. *ponderatio* – взвешивание) – прием ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, заключающийся в зрительном уравновешивании неравных частей; средство достижения подвижной, динамичной гармонии. Связана с методикой ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЯ.

ПОНЯТИЕ – АБСТРАГИРОВАННАЯ форма отражения ПРЕДМЕТОВ, явлений действительности, их существенных признаков, отношений и взаимодействий; понятие является средством обобщения, классификации и типологизации предметов по общим признакам.

ПОСТМОДЕРН, ПОСТМОДЕРНИЗМ (фр. *postmodernisme;* от лат. *post*-после) – условное наименование периода развития европейского искусства «после модернизма», т. е. во второй половине XX в. Характеризуется отсутствием единого направления, многостильностью, изменениями отношений автора, его произведения и действительности. Эти особенности нашли отражение, в частности, в эссе французского философа Р. Барта «Смерть автора» (1967) (см. МОДЕРНИЗМ).

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ (от лат. *post*-после и *structura* – расположение, порядок) – течение в КУЛЬТУРЕ второй половины XX в., предполагающее рассмотрение сложных ОБЪЕКТОВ как неструктурных; осмысление всего «неструктурного» в СТРУКТУРЕ, выявление парадоксов, возникающих при попытке объективного познания человека и общества. Для постструктурализма характерен метод ДЕКОНСТРУКЦИИ (пересоздания) мнимой структурности изучаемого объекта.

ПРАГМАТИЗМ, ПРАГМАТИКА (от греч. *pragmatos* – дело, действие) – философское течение, основанное, подобно ПОЗИТИВИЗМУ, на практике как критерии истины. Его происхождение связывают с именем американского философа Ч. Пирса. В отличие от философского прагматизма и прагматики как раздела СЕМИОТИКИ прагматика в ЭСТЕТИКЕ и теории

искусства предполагает интерпретацию любой эстетической и ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ситуации применительно к жизненному контексту и практической пользе, переход от рассмотрения процесса художественного творчества к анализу его конкретного результата (ср. СПЕКУЛЯТИВНАЯ ЭСТЕТИКА).

ПРАКСИОЛОГИЯ (от греч. *praxis* – дело, действие и *logos* – слово, учение) – учение об эффективности человеческой деятельности и результативности трудовых процессов. Праксиология искусства – наука о талантливости личности, изучает специфику и принципиальную ценность творческой деятельности, а также формы, методы, методику и типологию творческого процесса. Праксиология включает ЭМБРИОЛОГИЮ (науку о зарождении) и ЭРОТОЛОГИЮ (теорию творческой потенции). Дополняется ЭПИСТЕМОЛОГИЕЙ (наукой о познавательной ценности искусства).

ПРЕДИКАТ (от лат. *praedicatum* – заявленное, сказанное) – сказуемое, указывающее на свойство отдельного ПРЕДМЕТА (быть таким-то); утверждение, истинность которого зависит от значения переменных. При конкретном наборе переменных предикат превращается в обычное высказывание, о котором можно сказать, истинно оно или ложно.

ПРЕДИЛЕКЦИЯ (от фр. *predilection* – предпочтение, приверженность) – предпочтение тех или иных эстетических суждений и вкусов в разных этнических КУЛЬТУРАХ и ИСТОРИЧЕСКИХ ТИПАХ ИСКУССТВА.

ПРЕДМЕТ (от лат. *objectum* – выброшенный вперед) – вещь или понятие (мыслимый предмет), данные нашему восприятию и представлению в соответствии с задачами и спецификой деятельности; то, на что направлены мысль или действие субъекта, часть ОБЪЕКТА, исследуемая в конкретном случае. Например, антропология, психология, социология (и другие науки) имеют общий объект изучения (человек), но различаются по предмету своего изучения. Отсюда – понятия «предмет науки», «учебный предмет».

ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО – социально обусловленная, многообразная деятельность человека, ориентированная на создание вещей и сооружений, их комплексов и систем. Деятельность в области материальной КУЛЬТУРЫ, осуществляемая как в материальной, так и в идеальной формах (в виде концепции, идеи, замысла, проекта). К предметному творчеству относят ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО, ДИЗАЙН, их разновидности, а также в некоторых случаях АРХИТЕКТУРУ, но чаще архитектуру рассматривают отдельно «как мать всех искусств».

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО – род творческой деятельности, при которой ХУДОЖЕСТВЕННАЯ функция произведения в той или иной мере сочетается с УТИЛИТАРНОЙ. Как АРХИТЕКТУРА и ДИЗАЙН, прикладное искусство относится к БИФУНКЦИОНАЛЬНЫМ видам художественного творчества. Прикладное искусство следует отличать от ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА.

ПРОПЕДЕВТИКА (от греч. *propaideuo* – обучаю предварительно) – введение в какую-либо науку или ИСКУССТВО, приготовление к профессиональной деятельности; подготовительный (предварительный, вводный) курс, предшествующий более глубокому изучению ПРЕДМЕТА.

ПРОПОРЦИОНИРОВАНИЕ (от лат *pro-portio* – со-отношение частей) – способ установления оптимальных отношений частей формы. Пропорцией называют равенство двух и более отношений. Поэтому пропорционирование – более сложная методика, чем простая гармонизация или ПОНДЕРАЦИЯ. Идеальную пропорцию представляет ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ (ср. АНТРОПОМЕТРИЯ).

ПРОСОПОГРАФИЯ (от греч. *prosopon* – лицо, личность и *grapho* – пишу, черчу) – ЖАНР античной литературы, предмет которого – воссоздание истории каких-либо событий, обстоятельств жизни героев, выдающихся личностей своего времени, позднее специальная историческая дисциплина, изучающая биографии исторических лиц, относящихся к определенной эпохе или местности, имевших общие этнические черты либо политические, социальные убеждения, занимавших определенные должности. Просопография составляет источниковую базу классического и современного искусствознания.

ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА (от греч. *psyche* – душа и *logos* – знание, учение) – раздел общей психологии, изучающий психологические основы ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, механизмы формирования и развития творческой личности художника, специфику восприятия произведения искусства и художественной коммуникации (ср. ГЕШТАЛЬТ, ИСКУССТВО, ПРАКСИОЛОГИЯ).

РАЦИОНАЛИЗМ (от лат. *rationalis* – разумный) – тенденция мышления и направление в науке, утверждающие в качестве основы разумность, рассудок и логику. Рациональное – это логически обоснованное, систематизированное начало индивидуального сознания, претендующее на универсальное знание об изучаемом ПРЕДМЕТЕ.

РЕАЛИЗМ (от лат. *realis* – вещественный, действительный) –

концепция, утверждающая наличное бытие действительности, лежащей вне сознания (идеальной или материальной). Реалистичность мышления является результатом согласия художника с окружающей социальной средой и конкретными жизненными обстоятельствами. В ИСКУССТВЕ – тенденция наиболее полного и адекватного выражения идей, мыслей и чувств художника об окружающей его действительности.

РЕАЛЬНОСТЬ – онтологическое бытие-в-себе, абсолютная, не зависящая от сознания познающего субъекта, возможная, но неосуществленная действительность. В реальности в отличие от действительности можно различить возможность и необходимость, в то время как в действительности они совпадают.

РЕНОВАЦИЯ (от лат. *renovatio* – обновление, возобновление) – процесс и метод воссоздания и обновления архитектурного памятника с элементами модернизации, переделки (в отличие от реставрации), чаще – интерьеров, приспособления их под современные нужды.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ (от лат. *repraesentatio; re* – обратно и *praesentare* – представлять) – опосредованное (в отличие от презентации), вторичное представление материальных и идеальных ОБЪЕКТОВ, их свойств, отношений и процессов, в котором объект (означаемое, или денотат) замещается так называемым означающим (коннотатом).

РЕЦЕПЦИЯ (от лат. *receptio* – усвоение, принятие) – заимствование, воспроизведение какого-либо АРХЕТИПА, КОМПОЗИЦИИ, МЕТОДА, СТИЛЯ, МОТИВА (ср. АПРОПРИАЦИЯ).

РИТМ (от греч. *phythmos* – движение, течение) – всеобщее свойство, универсальная закономерность организации материи, «пульс Вселенной», неравномерная последовательность чередования элементов, основанная на МЕТРЕ (равномерной последовательности). Вместе они составляют метроритмическую СТРУКТУРУ.

СВЕТЛОТА, ИЛИ СВЕТЛОТНОСТЬ, ТОНА (праслав. *sveˆ* – светлый, белый, чистый) – качественная характеристика ТОНА, которая определяется способностью поверхности предмета отражать световые лучи. Чем выше такая способность и соответственно меньше поглощение света, тем выше светлотность. Чем меньше отражение и больше поглощение, тем ниже светлотная характеристика. Нагляднее всего эта закономерность проявляется в АХРОМАТИЧЕСКОЙ (черно-белой) шкале тонов. Белый цвет обладает максимальной отражательной способностью (светлотой), черный – наименьшей. На этом

основаны ЭСТЕТИЧЕСКИЕ качества и СИМВОЛИЧЕСКИЕ значения белого и черного тонов. Светлотную характеристику ХРОМАТИЧЕСКИХ (цветовых) тонов определяют сравнением черно-белой и цветовой шкал.

СВЕТОСИЛА – качество материала, соотносимое с НАСЫЩЕННОСТЬЮ цвета в природе.

СВЕТОСТОЙКОСТЬ – химико-физическое качество материала, чаще всего красок, их пигментов, означающее способность сохранять цветовое свойство под длительным воздействием света.

СЕМАНТИКА (от греч. *sema* – знак) – раздел СЕМИОТИКИ, изучающий отношения знаков к действительности, понятия и смысла, значения каких-либо ОБЪЕКТОВ или понятий.

СЕМИОЛОГИЯ (от греч. *sema* – знак и *logos* – слово, учение) – раздел психологии, в частности ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА, наука о процессе общения с помощью разного рода знаков. В этом смысле язык художественного произведения представляет собой раздел специальной семиологии.

СЕМИОТИКА (от греч. *sema* – знак) – наука о знаках и знаковых системах. Включает три основных раздела: семантику (изучает отношения знаков к действительности), синтактику (рассматривает внутреннюю структуру знаков) и прагматику (исследует отношение знаков к человеку).

СИМВОЛ (греч. *symbolon* – совместное бросание, знак, примета) – неиконический знак, обозначающий ОБЪЕКТ, но не имеющий с ним видимого сходства. С помощью символов устанавливают гипотетическую ментальную связь между объектами материальной действительности и абстрактными понятиями (ср. ЭМБЛЕМА).

СИМВОЛИЗМ (фр. *symbolisme*; от греч. *symbolon* – совместное бросание, знак, примета) – основополагающее свойство и тенденция ХУДОЖЕСТВЕННОГО мышления, а также одно из ТЕЧЕНИЙ в литературе, музыке, живописи, возникшее во Франции в 1870-1880-х годах. Наиболее интенсивное развитие символизм получил на рубеже XIX-XX в. В его основе – романтическое мировоззрение, усиленное тревожными, пессимистическими настроениями того времени.

СИМУЛЬТАНИЗМ (от фр. *simultane* – одновременный) – совмещение в одном изображении разновременных и разнопространственных моментов, а также ТЕЧЕНИЕ в искусстве МОДЕРНИЗМА начала XX в., представители которого стремились соединить в одном произведении элементы живописи, поэзии, музыки.

СИМУЛЯКР (от лат. *simulacrum* – подобие, видимость,

призрак) – мысленный, воображаемый ОБРАЗ, подобие, «кажимость», не имеющие оригинала в материальной действительности; семиотический знак, не имеющий означаемого ОБЪЕКТА.

СИНЕКДОХА (от греч. *Synekdoche* – воссоединение) – разновидность МЕТОНИМИИ, художественный ТРОП, предполагающий создание ОБРАЗА по принципу «часть как целое» или «часть вместо целого».

СИНЕКТИКА (англ. *synectics* – совмещение разнородных элементов) – один из ЭВРИСТИЧЕСКИХ методов и МЕТОДИКА поиска оптимальных решений, основанные на социально-психологической мотивации коллективной интеллектуальной деятельности.

СИНЕРГЕТИКА (от греч. *syn* – совместно и *ergos* – действующий) – междисциплинарное направление научных исследований, целью которых является изучение явлений и процессов как сложных, динамических, самоорганизующихся СИСТЕМ. При этом предполагается, что законы самоорганизации развивающихся систем имеют не частный, а всеобщий характер перехода от низших форм к высшим, от одного порядка к другому, и поэтому применимы к исследованию КУЛЬТУРЫ и ИСКУССТВА. В ином значении синергетика – совместное действие различных энергий и сил, сотворчество, прежде всего Бога и человека. Отсюда – понятие синергетической функции ИСКУССТВА, преобразующей человека.

СИНЕСТЕЗИЯ (от греч. *syn* – вместе и *aisthesis* – ощущение) – термин общей психологии и ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА. Обозначает рефлекторное возбуждение и эмоциональный отклик одной сенсорной системы в другой, ситуацию, при которой ощущения в одних органах чувств вызывают ощущения в других. Например, слуховое восприятие вызывает зрительные образы. В ЭСТЕТИЧЕСКОМ смысле – сочувствие, сопереживание, эмоциональный отклик.

СИНКРЕТИЗМ (от греч. *synkretismos* – смешение, соединение) – искусственное смешение разных элементов, традиций, верований. В истории и теории ИСКУССТВА принято иное значение – изначальная, исконная и неразделимая слитность функций и форм архаических типов искусства. В этом смысле синкретизм следует отличать как от СИНТЕЗА, вторичного, искусственного соединения, так и от взаимодействия произведений разных видов искусства.

СИНТАКТИКА (от греч. *syntaxis* – построение, порядок) – раздел СЕМИОТИКИ, науки о знаковых системах, изучающий внутреннее строение ОБЪЕКТОВ.

СИНТЕЗ (от греч. *synthesis* – сочетание, составление) – метод научного исследования, соединение разнородных качеств, свойств, сторон и отношений объектов, в котором возникает новое качество – целостность, свойства которого не сводятся к сумме составляющих элементов. Противоположное понятие – анализ. Синтез следует отличать от СИНКРЕТИЗМА и взаимодействия искусств.

СИНХРОННЫЙ МЕТОД (греч. *syn* – вместе, *chronos* – время) – метод изучения искусства, противоположный традиционному линейному, или ДИАХРОННОМУ, методу («вдоль оси времени»), иначе – «поперечный срез» истории искусства. С помощью синхронного (одновременного) метода сравнивают состояния и процессы, происходящие одновременно в разных местах либо разновременно на схожих этапах развития.

СИСТЕМА, СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД (греч. *systema* – целое, составленное из многих частей) – наиболее сложная разновидность СТРУКТУРЫ, в которой все элементы строго определены и выполняют свои функции благодаря отношениям связи между собой. Системный подход предполагает рассмотрение любого ОБЪЕКТА как системы элементов, каждый из которых исследуется в зависимости от его места в системе целого, а сама система рассматривается как подсистема еще более крупной системы и т. д.

СИСТЕМАТИКА – научная дисциплина, предметом которой является разработка принципов КЛАССИФИКАЦИИ каких-либо ОБЪЕКТОВ и практическое приложение этих принципов к построению СИСТЕМЫ (ср. ТАКСОНОМИЯ, ТИПОЛОГИЯ).

СКУЛЬПТУРНОСТЬ (от лат. *scalpere* – высекать, вырезать) – качества осязательности формы, структурности, подразделенности на части, появляются в результате применения способа ФОРМОВЫЧИТАНИЯ, когда, согласно этимологии термина, из общей массы последовательно «вычитается» и удаляется лишнее. В теории ФОРМООБРАЗОВАНИЯ качества скульптурности противопоставляются ПЛАСТИЧНОСТИ, ЖИВОПИСНОСТИ, но сближаются с ТЕКТОНИЧНОСТЬЮ и ГРАФИЧНОСТЬЮ.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО (англ. *contemporary art)* – искусство, созвучное со своим временем, творческая деятельность, вызванная к жизни конкретно-историческими потребностями и обстоятельствами. Каждая историческая эпоха порождала собственное современное ей искусство. Понятие современного искусства следует отличать от понятия АКТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА.

СОГИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД (греч. *sogestia* – совместное

деяние). Основан на совмещении многоуровневого и многоаспектного подходов. Предполагает изучение предмета как сложной, многомерной СИСТЕМЫ одновременно на нескольких уровнях представителями различных наук.

СОТЕРИОЛОГИЯ ИСКУССТВА (греч. *soteras* – спаситель, избавитель, *logos* – учение, знание) – «спасительная функция» искусства. В отличие от воспитательной функции, свойственной рациональному, логическому мышлению, в области ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА аналогичную функцию правильнее определять в качестве сотериологической.

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА (лат. *socialis* – общественный, греч. *logos* – слово, учение) – раздел искусствознания, в котором изучают отношения ХУДОЖЕСТВЕННОЙ деятельности человека и общества (закономерностей и факторов общественного развития), в частности, отношения искусства и КУЛЬТУРЫ, искусства и цивилизации, искусства и идеологии, искусства и морали, художника и власти.

СПЕКТР, СПЕКТРАЛЬНЫЕ ЦВЕТА (фр. *spectre*; от лат. *spectrum* – представление, образ и *spectare* – смотреть, созерцать) – полная шкала зрительно воспринимаемого диапазона колебаний электромагнитного поля. Глаз человека видит такой спектр как определенную последовательность тонов ХРОМАТИЧЕСКОГО (цветового) ряда: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый, иначе – семь цветов радуги, на которые в природе разлагается белый цвет.

СПЕКУЛЯТИВНАЯ ЭСТЕТИКА (лат. *speculatio* – созерцание, умозрение). В философском смысле спекулятивное знание составляет основу метафизики, это логические основания не только эмпирического знания, но и духовного освоения мира. В ЭСТЕТИКЕ – область ПРАГМАТИЧЕСКОГО подхода к вечным, «запредельным» темам; стремление исключительно рациональным путем постичь смысл вещей, лежащий за границами эмпирии. Отсюда – негативное значение слова «спекулятивный»: упрощенный, примитивный, обмирщенный. Спекулятивная эстетика характерна для коммерческих форм массовой КУЛЬТУРЫ.

СРАВНЕНИЕ – разновидность художественного ТРОПА, прием переноса значений, с помощью которого за счет соотнесения явлений, не связанных между собой в обыденной жизни, проясняется, усиливается их ХУДОЖЕСТВЕННОЕ значение. В отличие от более сложных тропов сравниваемые явления не меняются и не образуют новый ОБРАЗ, они остаются самостоятельными.

СТЕРЕОТОМИЯ (от греч. *stereo* – твердый, крепкий и *tome* –

рассечение, разрезание) – искусство строительства из твердых материалов: рассечением камня, мрамора, гранита. Противопоставляется ТЕКТОНИКЕ – строительству из дерева. Терминология принадлежит Г. Земперу.

СТИЛИЗАЦИЯ – намеренное следование определенному историческому СТИЛЮ, заданному прототипу, источнику, который именуют стилизуемым. Поэтому следует различать понятия «стилизуемый образец» и «стилизующая композиция». Декоративная стилизация – уподобление стиля частной композиции стилю более широкого целого (см. ДЕКОР, ДЕКОРАТИВНОСТЬ).

СТИЛИСТИКА – совокупность отдельных стилистических качеств, не достигших целостности художественного СТИЛЯ.

СТИЛЬ (от греч. *stylos* – инструмент, палочка для письма). Существует множество определений феномена художественного стиля. В традиционном понимании это инструмент, склад речи, характер использования выразительных средств в искусстве; инвариантная и в то же время неизменно пребывающая в движении художественная сущность; содержательно-формальная целостность, характеризующая значительный ряд произведений определенной эпохи в искусстве.

СТРУКТУРА (от лат. *structura* – расположение, порядок) – СИСТЕМА устойчивых отношений и связей каких-либо элементов, обеспечивающих целостность ОБЪЕКТА. В искусстве тип структуры обусловлен способом ФОРМООБРАЗОВАНИЯ. Так, КОМПОЗИЦИЯ является художественно-образным типом структуры, КОНСТРУКЦИЯ – утилитарным, пространственная структура обусловлена системой ПЕРСПЕКТИВЫ, ТЕКСТУРА – строением поверхности, КОЛОРИТ – доминантными сочетаниями цветов.

СТРУКТУРАЛИЗМ – направление в философии и искусствознании, получившее распространение в 1930-1950-х годах и основанное на убеждении, что СТРУКТУРА (теоретическая модель объекта) является инвариантной при всех его преобразованиях.

СУБКУЛЬТУРА (лат. *sub* – под) – часть общей культуры, свойственной определенному народу в данную историческую эпоху; культура отдельной социальной группы или класса: аристократическая, простонародная, молодежная, городская, сельская, конфессиональная, профессиональная, корпоративная (см. КУЛЬТУРА, КОНТРКУЛЬТУРА).

ТАКСОНОМИЯ (от греч. *taxis* – расположение, строй и *nomos* – закон) – теория КЛАССИФИКАЦИИ и систематизации

сложноорганизованных объектов, имеющих иерархическое строение. С помощью таксономии определяют соподчиненность частного и общего, например, место и значение искусствознания в системе гуманитарных наук, отношения и связи истории и теории искусства, теории искусства и теории формообразования в различных родах, видах и разновидностях художественного творчества (ср. СИСТЕМА, СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД, СИСТЕМАТИКА).

ТАКТИЛЬНОЕ КАЧЕСТВО (лат. *tactilis* – осязаемый) – свойство формы вызывать определенные осязательные ощущения, обусловлено качествами поверхности – ФАКТУРОЙ, ТЕКСТУРОЙ, окрашенностью.

ТЕКСТУРА (от лат. *textura* – ткань) – качество поверхности какого-либо материала, обусловленное его внутренним строением, например, узорчатая текстура, волокнистая, зернистая. Текстуру следует отличать от ФАКТУРЫ поверхности.

ТЕКТОНИКА (от греч. *tektonike* – строение) – построение, по терминологии Г. Земпера – способ и техника строительства из дерева (плотничества).

В более широком и общепринятом значении тектоничность – зрительное качество выстроенности формы, логичности и ясности членений, что обусловлено ее КОНСТРУКЦИЕЙ. Поэтому тектоничность следует рассматривать как отражение на поверхности формы ее внутренней конструкции, а также отличать от АРХИТЕКТОНИЧНОСТИ.

ТЕМПЕРАЦИЯ, ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ ЦВЕТОВОЙ РЯД (лат. *temperatio* – правильное соотношение, порядок, соразмерность, умеренность). В общем значении – упорядочивание элементов формы, установление правильных соотношений величин, масс, тонов. В архитектонически-изобразительных искусствах – установление четких, легко воспринимаемых интервалов тонов ХРОМАТИЧЕСКОГО ряда, создание цветовой гаммы.

ТЕПЛО-ХОЛОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ТОНОВ – отношения цветов (тонов хроматического ряда), вызывающие различные физиологические ощущения. К теплым тонам относят желтый, оранжевый и красный, к холодным – синий, голубой, зеленый, фиолетовый. Каждый из этих тонов может иметь более теплые или более холодные оттенки. Теплые тона имеют свойство казаться выступающими, а холодные – отступающими в глубину (см. СПЕКТР, ХРОМАТИЗМ).

ТЕРМИН (от лат. *terminus* – граница, предел) – составной элемент суждения, понятие, содержание которого строго ограничено и одинаково понимается всеми либо специально оговаривается (специальный термин). Наиболее общие,

универсальные понятия именуют КАТЕГОРИЯМИ. Они, как правило, имеют междисциплинарное содержание (ср. ГЛОССАРИЙ, ПАРАДИГМА).

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА – наука о закономерностях технико-эстетического творчества, проектирования и конструирования. В границах технической эстетики изучают ПРЕДМЕТ, МЕТОДЫ и МЕТОДИКУ гармонизации отношений в системе «человек – предмет – среда». Техническая эстетика как научная дисциплина изучает социальные, эстетические, функциональные, эргономические и технико-технологические аспекты формирования предметной среды в разных сферах деятельности людей и поэтому составляет научно-методическую основу ДИЗАЙНА и новейшей АРХИТЕКТУРЫ (см. АНТРОПОМЕТРИЯ, ГАРМОНИЯ, ЭРГОНОМИКА, ЭСТЕТИКА).

ТЕЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ – категория искусствознания, частное понятие, отражающее явления, которые складываются внутри ИСТОРИЧЕСКИХ ТИПОВ ИСКУССТВА, художественных НАПРАВЛЕНИЙ и исторических СТИЛЕЙ (ср. ШКОЛА).

ТИПОЛОГИЯ (от греч. *typos* – отпечаток, образец и *logos* – знание, учение). Типологией в отличие от КЛАССИФИКАЦИИ называют систематизацию каких-либо ОБЪЕКТОВ по двум и более существенным признакам на основе идеализированных МОДЕЛЕЙ (типов). Типология используется в целях сравнительного изучения существенных признаков, функций, отношений, связей, уровней организации объектов. Включает уровни классификации (подразделения по наиболее существенным признакам), СИСТЕМАТИКИ (выявления закономерностей изменений и развития) и ТАКСОНОМИИ (определения иерархичности системы).

ТОН, ТОНАЛЬНОСТЬ (от греч. *tonos* – напряжение, натяжение) – качество материала, поверхности какого-либо тела, определяемое способностью отражать световые лучи (см. СВЕТЛОТА). Все тона условно делятся на ХРОМАТИЧЕСКИЕ (цветовые) и АХРОМАТИЧЕСКИЕ (черно-белые), а также подразделяются по светлоте, насыщенности, яркости и тепло-холодности (см. КОЛОРИСТИКА, СПЕКТР, ТЕМПЕРАЦИЯ, ТЕПЛО-ХОЛОДНЫЕ ОТНОШЕНИЯ ТОНОВ).

ТРАНСМОРФОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД (лат. *trans* – через, греч. *morphe* – форма и *logos* – знание) – метод изучения наиболее общих закономерностей исторического развития для всех видов, разновидностей и ЖАНРОВ искусства (см. МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА).

ТРИЕННАЛЕ (от ит. *triennale* – трехгодичный) – мероприятие, проводимое регулярно раз в три года (ср. БИЕННАЛЕ).

ТРОПЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ (греч. *tropos* – оборот) – стилистические приемы переноса значений с одного предмета на другой, важное средство создания художественного ОБРАЗА. В конструкции тропа возникают новые отношения, вторичные смыслы и значения, отсутствующие в действительности. К тропам относят СРАВНЕНИЕ, МЕТАФОРУ, МЕТОНИМИЮ, ЭПИТЕТ, СИНЕКДОХУ.

УРБАНИЗМ, УРБАНИСТИКА (от лат. *urbanus* – городской) – распространение идеологии городской жизни на все стороны деятельности человека – философию, политику, ЭСТЕТИКУ, АРХИТЕКТУРУ и градостроительство, ДИЗАЙН и быт, торговлю и развлечения.

УТИЛИТАРНАЯ ФУНКЦИЯ (от лат. *utilitas* – польза) – способность произведения искусства наряду с ХУДОЖЕСТВЕННОЙ и ЭСТЕТИЧЕСКОЙ функциями выполнять материально-практическую – быть укрытием, емкостью, орудием (см. БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ, ПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО).

ФАКТУРА (от лат. *factura* – обработка) – осязательное качество поверхности – гладкой, шероховатой, бугорчатой. Понятие фактуры следует отличать от ТЕКСТУРЫ.

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ИСКУССТВА (греч. *phainomenon* – являющееся) – учение о познании мира и ИСКУССТВА в явлениях (феноменах), поскольку абсолютная реальность скрыта от рациональных методов изучения. Согласно феноменологической концепции, окружающий человека мир есть явление, факт созерцания, но не реальности, а произведение искусства может быть изучено только в процессе его восприятия и интерпретации.

ФИЛИАЦИЯ ЦВЕТА (лат. *filiatio* – родство) – прием гармонизации ХРОМАТИЧЕСКИХ (цветовых) тонов введением в них одного, объединяющего оттенка – теплого (желтого, красного, оранжевого) или холодного (синего, зеленого, фиолетового). Филиация, таким образом, является способом создания КОЛОРИТА произведения, который и определяют по названию доминирующего оттенка: красноватым, серебристым, золотистым, голубым.

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА (греч. *phileo* – люблю и *sophia* – мудрость) – область наиболее общей теоретической рефлексии и методологическая основа теории ИСКУССТВА. Теорий искусства существует множество, а философия искусства одна. Философия искусства является составной частью философии КУЛЬТУРЫ. Сущностная связь с методологией отличает философию искусства от ЭСТЕТИКИ как части общефилософского знания.

ФОРМАЛИЗМ (от лат. *forma* – вид, облик, внешность) – результат процесса формализации, смещения понятий «содержание», «структура», «смысл» в направлении конструктивности и в конечном итоге отождествления понятий «содержание», «материал», «конструкция» и «форма» художественного произведения (ср. НАТУРАЛИЗМ, РЕАЛИЗМ).

ФОРМОВЫЧИТАНИЕ (лат. *in-divisio* – разделением) – способ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, основанный на мысленном вычитании части из целого. Служит основой скульптурного формообразования, а также качеств СКУЛЬПТУРНОСТИ, ТЕКТОНИЧНОСТИ и противопоставляется пластическому способу ФОРМОСЛОЖЕНИЯ.

ФОРМООБРАЗОВАНИЕ (лат. *forma* – вид, облик, внешность) – способ и процесс создания художественной формы. В искусстве существуют два основных метода формообразования: КОНСТРУКТИВНЫЙ и КОМПОЗИЦИОННЫЙ; последний включает «вычитательный» (формовычитание) и «слагательный» (формосложение).

ФОРМОСЛОЖЕНИЕ (лат. *in-additio* – прибавлением) – «искусство прибавления», подобное лепке из мягких материалов. Соответственно в разных видах и разновидностях изобразительного творчества проявляются качества ПЛАСТИЧНОСТИ, мягкости, плавности, «текучести» формы, близкие ЖИВОПИСНОСТИ. Они противоположны качествам СКУЛЬПТУРНОСТИ и ТЕКТОНИЧНОСТИ.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ (нем. *Funktionalismus*; от лат. *functio* – выполнение, действие) – ТЕЧЕНИЕ в западноевропейской, а затем и в американской архитектуре, оформлении интерьера и мебели начала XX в. В отличие от конструктивизма 1910-1920-х годов, отразившего утопические концепции и идеалистические представления, решает конкретные утилитарно-конструктивные задачи по формуле «функция – конструкция – форма».

ХИАЗМ (от греч. *chiasmos* – крестообразный) – линия с двойным S-образным изгибом наподобие греческой буквы «хи» (х), возникающая в античной скульптуре от переноса тяжести тела на одну ногу.

ХРОМАТИЗМ, ХРОМАТИЧЕСКИЕ ТОНА (греч. *chromatos* – цветной) – последовательность и отношения семи цветовых тонов СПЕКТРА, основных (красного, желтого, синего) и производных, получающихся в результате их соединения (оранжевого, зеленого, фиолетового). Черно-белые тона называют АХРОМАТИЧЕСКИМИ. Все тона подразделяются по СВЕТЛОТЕ, НАСЫЩЕННОСТИ, ЯРКОСТИ и тепло-холодности (см. КОЛОРИСТИКА).

ХРОНОТОП (от греч. *chronos* – время и *topos* – место) – закономерная связь пространственно-временных координат, характеризующих специфику творческого МЕТОДА мастера, СТИЛЯ, условия возникновения и особенности конкретного произведения ИСКУССТВА.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО (готск. *handags* – ловкий, мудрый, *handus* – рука) – неповторимое, индивидуальное мышление в художественных ОБРАЗАХ. Понятие художественного творчества следует отличать от общего смысла слова «ИСКУССТВО» и от ЭСТЕТИЧЕСКОЙ деятельности. Художественное мышление побуждает удвоить переживаемый ОБЪЕКТ, изобразить его в материале того или иного вида искусства, переработать и изменить таким образом, чтобы в нем мог быть запечатлен сам творец. Художник активно вторгается в действительность и опредмечивает себя в образной модели. В художественной деятельности соединяются и взаимодействуют четыре других: познавательная, или гносеологическая, ценностно-ориентационная (эстетическая), творчески-созидательная (синергетическая) и коммуникативная (деятельность общения).

ШКОЛА (от греч. *schole* – досуг, занятие) – понятие истории искусства, определяется общностью и преемственностью основных принципов ФОРМООБРАЗОВАНИЯ, СТИЛЯ, конструктивных и технических приемов работы мастеров на определенной территории или вокруг исторически сложившегося центра; форма осуществления историко-территориальной культурной общности. В отличие от стиля школа отражает преимущественно местную специфику художественных процессов. Школы консервативны, стили перспективны. В целом в понятии «школа» более выражен топографический, чем хронологический критерий, тем не менее целостность ХРОНОТОПА сохраняется.

ЭВРИСТИКА (от греч. *heurisko* – нахожу, отыскиваю; лат. *«Evrica!»* – «Нашел!») – существенный компонент ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, искусство изобретения, открытия нового – по возгласу древнегреческого ученого Архимеда, неожиданно обнаружившего, что при купании его тело вытесняет объем воды, равный его собственному объему. Ныне эвристика – наука о творческом мышлении, основанном на интуитивном прозрении, неожиданном откровении (ср. МАЕВТИКА).

ЭВРИТМИЯ (от греч. *eurhythmia* – стройность, устойчивость) – категория античной ЭСТЕТИКИ, в трактате об архитектуре Витрувия означает «видимую соразмерность»; качество, которое

позднее стали обозначать термином «ГАРМОНИЯ». Еще одно позднейшее значение – СИНТЕТИЧЕСКОЕ искусство движения, света и музыки.

ЭКЛЕКТИКА (от греч. *eklegein* – выбирать) – искусственное, вторичное соединение элементов содержания и формы, имеющих различное происхождение и не создающих стилевую целостность, иначе – противоречивое соединение разностильных элементов в одной КОМПОЗИЦИИ (см. СТИЛИЗАЦИЯ, СТИЛЬ).

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (фр. *expressionnisme;* от лат. *expressio* – выражение) – ТЕЧЕНИЕ в искусстве МОДЕРНИЗМА начала XX в., в основу которого положено трагическое восприятие действительности, стремление к наибольшей выразительности, экспрессии ХУДОЖЕСТВЕННОЙ формы.

ЭКФАТИКА (от греч. *ekphaino* – показывать) – раздел ЭСТЕТИКИ, наука, изучающая процесс формирования художественного ОБРАЗА и условий его выразительности.

ЭКФРАСИС (от греч. *ekphrasis, ekphraso* – высказывать, выражать) – литературный ЖАНР описания рукотворных предметов, АРТЕФАКТОВ, произведений искусства.

ЭЛЕКТИВНЫЙ МЕТОД (лат. *electare* – отбирать) – МЕТОД, предполагающий выбор одного прототипа в качестве стилизуемого образца в отличие от эклектического метода (см. СТИЛЬ, ЭКЛЕКТИКА).

ЭМБЛЕМА (греч. *emblema* – вставленная часть) – род ХУДОЖЕСТВЕННОГО образа и комбинаторный тип КОМПОЗИЦИИ, составленной из нескольких элементов различного содержания. В результате возникает новый смысл, значение которого много шире изображенных в эмблеме ОБЪЕКТОВ (ср. СИМВОЛ, ТРОПЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ).

ЭМБРИОЛОГИЯ (от греч. *embryon* – зародыш и *logos* – слово, учение) – наука о зарождении художественного ОБРАЗА, изучает «зачаточное состояние» искусства: в филогенезе (историческом развитии) и онтогенезе (индивидуальном развитии). Эмбриологию считают разделом ПРАКСИОЛОГИИ (науки о талантливости личности).

ЭМПИРИЯ (от греч. *empeiria* – опыт, испытания) – чувственный опыт человека, знания, приобретаемые не СПЕКУЛЯТИВНЫМ, а опытным путем.

ЭПИСТЕМОЛОГИЯ ИСКУССТВА (греч. *episteme* – знание, наука, *logos* – слово, учение) – наука о познавательной ценности ИСКУССТВА, возможностях, достоверности и ограниченности познавательной способности ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА; модернистский аналог понятия «гносеология искусства» (ср. АКСИОЛОГИЯ). Термин «эпистема» введен французским

философом М. Фуко в работе «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» (1966).

ЭПИТЕТ (греч. *epitheton* – приложение) – разновидность художественного ТРОПА, основанного на присоединении к описанию или изображению какого-либо ОБЪЕКТА нового признака, определения, не присущего ему в обыденной действительности. В результате возникает новое ХУДОЖЕСТВЕННОЕ качество, характерное большей ЭКСПРЕССИВНОСТЬЮ (см. СРАВНЕНИЕ).

ЭРГОНОМИКА (греч. *ergon* – работа и *nomos* – закон) – наука о взаимодействии человека и предметно-пространственной среды: рабочего места, объектов, орудий труда; исследование методов оптимизации системы «человек – инструмент – среда». Важный раздел технической ЭСТЕТИКИ, теории и практики ДИЗАЙНА (ср. АНТРОПОМЕТРИЯ).

ЭРОТОЛОГИЯ ИСКУССТВА (греч. *eros* – страсть, желание, *logos* – слово, учение) – теория творческой потенции, изучающая источники творчества, природу одаренности, раздел ПРАКСИОЛОГИИ.

ЭСТЕТИКА (от греч. *aisthanomai* – воспринимаемый, чувственный) – область эмоционального, чувственного отношения к миру; наука, раскрывающая отношения чувственной сферы к материальной действительности (природе), самому человеку и его деятельности – научной, производственной, эстетической, ХУДОЖЕСТВЕННОЙ. В качестве раздела философии эстетика представляет собой учение об эстетически важном, исторических закономерностях развития и нормах чувственной полноты жизни, ГАРМОНИИ бытия в отношении к религии, нравственному чувству, морали и общественному долгу.

ЯРКОСТЬ (от праслав. *jarb* – огненный, ярый) – качество ХРОМАТИЧЕСКОГО (цветового) тона, которое определяется сочетанием НАСЫЩЕННОСТИ и СВЕТЛОТЫ. Так, например, темные тона – синий, фиолетовый – имеют зрительную глубину и насыщенность, но менее ярки; светлые – желтые, оранжевые, напротив, обладают меньшей насыщенностью, но большей яркостью.

Вопросы к зачету

1. Общее понятие формообразования в искусстве. Связь и различия понятий содержание, форма, формообразование, конструкция, композиция, техника, материал.
2. Основные «пары понятий» теории Я. Буркхардта – Г. Вёльфлина и их значение в современной теории композиции.
3. Г. Земпер и его теория о происхождении и историческом взаимодействии видов искусства.
4. Теория формообразования в изобразительном искусстве А. Гильдебранда.
5. Разновидности науки об искусстве, место и специфика в этой системе истории искусства.
6. «Золотое сечение», его эстетическое значение и использование в истории и теории искусства.
7. Концепция «двух установок зрения» Д. Н. Кардовского – Н. Э. Радлова.
8. Отношения величин и пропорции как средства гармонизации художественной формы.
9. Феноменологическая школа изучения искусства.
10. Основные этапы развития классического искусствознания.
11. Теория композиции В. А. Фаворского.
12. Концепция внестилевого развития искусства Е. И. Ротенберга. Ее сильные и слабые стороны.
13. Гештальтпсихология о принципе целостности, целостных структурах и свойствах геометрии изобразительной поверхности.
14. Понятия конструкции и композиции в истории искусствознания.
15. Теория и практика знаточеской атрибуции произведений искусства.
16. Художественные тропы, их разновидности и примеры в творческом «мышлении формой».
17. Общее определение стиля, стилисты и стилизаторы в искусстве.
18. Историзм, неостиль, эклектика. Связь и различия понятий. Пояснить на конкретных примерах.
19. Симметрия в природе и искусстве. Значение симметричных и асимметричных структур в композиции произведения изобразительного искусства.
20. Концепция истории искусства М. Дворжака.
21. Значение ритма и метроритмических структур в процессе формообразования.
22. Теория стиля в западноевропейской историографии.

23. «Спор о древних и новых».

24. «Маятник Чижевского» и теория прогрессивного циклического развития искусства.

25. Морфология искусства. Теория М. С. Кагана и современные концепции.

26. И. И. Винкельман. Его труды и их значение в истории искусствознания.

27. Книга У Хогарта «Анализ красоты», основные проблемы.

28. Методика комплексного анализа художественного произведения. Показать на примерах из истории классической живописи или скульптуры.

29. Понятия исторического типа искусства, художественного направления, стиля, школы, манеры и техники.

30. Классицизм и романтизм как два основных направления в истории искусства.

31. Постмодернизм, постструктурализм и деконструкция.

32. Действительность и реальность, натурализм и реализм в искусстве.

33. А. Ригль как теоретик искусства.

34. Основные этапы развития пространственных представлений в истории искусства. Показать на конкретных примерах.

35. Тектоника и пластика. Связующие и охватывающие линии. Пластические качества «большого движения» и «большой формы».

36. «Модулор» Ле Корбюзье и его историческое значение.

37. Методы научного изучения искусства и разновидности искусствоведческой науки.

38. Способы и приемы пропорционирования в истории искусства.

notes

Примечания

1

Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 50.

2

Сорокин П. А. Моя философия – интегрализм // Социологические исследования. 1992. № 10. С. 35–38.

3

Каган М. С. Эстетика как философская наука. С. 51.

Там же. С. 56.

Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 94.

Wheeler John A. Information, Physics, Quantum: The search for Links // Complexity, Entropy, and the Physics of Information. Redwood City (CA), 1990.

Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 388.

8

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. М., 1999. С. 197.

9

Ванеян С. С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С. 4–5.

Там же. С. 8.

11

Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 91–92.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 204.

Каган М. С. Человеческая деятельность: опыт системного анализа. М., 1974. С. 98–111.

14

Hildebrand A. Gesammelte Schriften zur Kunst / Hrsg. von Henning Bock. Köln, 1969. S. 81.

15

Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 209–224.

16

Эфрос А. М. Профили. Очерки о русских художниках. СПб., 2007. С. 73.

17

Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994. С. 101.

18

Там же. С. 437.

19

Гарэн Э. Проблемы Итальянского Возрождения. М., 1986. С. 35–36.

Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998. С. 6.

21

Тойнби А. Постижение истории. М., 1991. С. 14–15.

22

Трактат написан на латинском языке, опубликован в 1485 г. во Флоренции. Итальянские переводы издавались в 1550, 1565 гг. Другие трактаты Альберти: «О статуе» (1435), «Три книги о живописи» (1435–1436), «Строительное искусство» (ок. 1450).

23

Керам К. Боги, гробницы и ученые. Роман археологии. М., 1963. С. 7.

24

Винкельман И. И. Избр. произведения и письма. М.; Л., 1935. С. 107.

25

Современное искусствознание Запада. О классическом искусстве: очерки. М., 1977. С. 225.

Ригль А. Позднеримская художественная промышленность // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия. М., 2007. С. 520–533.

Frey D. Max Dvoraks Stellung in der Kunstgeschichte // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1923. Bd.I. (XV). S. 12.

28

Ротенберг Е. И. Макс Дворжак и его «История итальянского искусства в эпоху Возрождения» // Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2 т. М., 1978. Т 2. С. 357.

Чечот И. Д. Творчество Ганса фон Маре // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия. Л., 1990. С. 227.

30

Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. С. 135.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009. С. 21–265.

Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 1999. С. 252–255.

Там же. С. 60.

Ванеян С. С. Между гештальтом и теофанией // Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 1999. С. 325.

35

Du Bos, l’Abbe. Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. T. II. Paris, 1719. P. 367–368.

36

Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. С. 179.

Waagen G. F Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg. München, 1864 (в переводе на русский язык появилась в 1870 г.).

38

Лифляндская губерния в составе Российской империи была образована в 1721 г. на территории бывшей Шведской Ливонии, с 1922 г. – Латвия.

Фридлендер М. 1) Знаток искусства. М., 1923; 2) Об искусстве и знаточестве. СПб., 2001.

Friedlander M. Reminiscences and Reflections. London, 1969. P. 51.

Первое издание вышло в Лондоне в 1953 г. На русском языке книга была выпущена под названием «Живописцы итальянского Возрождения» (М., 1965); последующие издания на русском языке – 1967, 1999, 2006 гг.

42

Лазарев В. Н. О знаточестве и методике атрибуций // Искусствознание. 1998. № 1. С. 43.

Шустер С. А. Послесловие // Наше наследие. 1991. № 6. С. 11.

Эфрос А. М. Профили. СПб., 2007. С. 72–73 (1-е изд. – М., 1930).

Линник И. В. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л., 1980. См. также: *Немилова И. С.* Загадки старых картин. М., 1973 (переиздания – М., 1974, 1989, 1996).

46

Бенуа А. Н. Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа. СПб., 1910. С. 64.

Киплик Д. И. Техника живописи. М., 1998. С. 267.

Dessoir M. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft:. Stuttgart, 1907.

Preziosi D. The Art of Art History: a Critical Anthology. Oxford, 1998. P. 16.

Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 57.

Там же. С. 47–48.

Там же. С. 60.

53

Тэн И. Чтения об искусстве. М., 1874. С. 5–7.

Луначарский А. В. Гаузенштейн // Луначарский А. В. Искусство и революция: сб. статей. М., 1924. См. также: *Гаузенштейн В.* Искусство и общество. М., 1923.

Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. Л., 1933.

Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 245–248.

Раушенбах Б. В. 1) Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975; 2) Пространственные построения в живописи: очерк основных методов. М., 1980; 3) Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. М., 1986; 4) Геометрия картины и зрительное восприятие. М., 1994 (2-е изд. – СПб., 2001).

Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 177, 180.

Арнхейм Р Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 28.

Генон Р Символика креста. М., 2008; *Успенский Б. А.* Крест и круг: из истории христианской символики. М., 2006.

61

Шуази О. История архитектуры: в 2 т. М., 1935. Т. 1. С. 312–314.

Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., 1965. С. 166–172.

Venturi R. Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1966. P. 14.

Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 24.

65

Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2 т. Т 1. М., 1935. Кн. шестая. Глава вторая. С. 178.

Волков Н. Н. Композиция в живописи: в 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 13.

Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 210–211.

Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986. С. 122.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Избр. произведения. СПб., 2003. С. 50.

Блок А.А. Памяти Врубеля // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 421–424.

Халаминский Ю. Я. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964. С. 93–95.

Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. С. 195–196.

Там же. С. 212.

Пунин Н. Н. Проблемы композиции (1945) // Пунинские чтения – 2001: материалы научной конференции. СПб., 2002. С. 240.

Волошин М. А. В. И. Суриков. Л., 1985. С. 82.

Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. С. 239.

Молева Н. М., Белютин Э. М. Школа Ашбе. М., 1958. С. 43.

Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 6–7.

Радлов Н. Э. Рисование с натуры. Л., 1978. С. 27–30.

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1991. С. 22–27.

Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 6. С. 5; № 7. С. 5–19.

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. С. 195–196.

83

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. Т. 1. М., 1993. С. 96.

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. С. 73.

Брунов Н. И. Памятники Афинского Акрополя: Парфенон и Эрехтейон. М., 1973. С. 80–82.

Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 2005. С. 11–14 (Кн. I, гл. II, 1–9).

Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970. С. 61.

Бакушинский А. В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 19.

89

Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. С. 63–67. См. также: *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 268–269.

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2 т. М., 1978. Т 1. С. 149.

Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Иконостас. Избр. труды по искусству. СПб., 1993. С. 220–221.

92

Justi C. Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Zurich, 1933. S. 714.

93

Платон. Менон // Платон. Собр. соч.: в 4 т. Т 1. М., 1990. С. 594–595 (85 a-c).

Fournier des Corats A. La Proportion Egyptienne et les Rapports de Divine Harmonie. Paris, 1957; *Kielland E.* Geometry in Egyptian Art. London, 1955; *Владимиров В. Н.* Пропорции в египетской архитектуре. М., 1944.

Васютинский Н. А. Золотая пропорция. М., 1990; *Волошинов А. В.* Математика и искусство. М., 1992; *Ковалев Ф. В.* Золотое сечение в живописи. Киев, 1989.

Витрувий. Десять книг об архитектуре. С. 65 (Кн. IV, гл. I).

Рыбаков Б. А. Русские системы мер длины XI–XV вв. // Советская этнография. 1949. № 1.

Ле Корбюзье. Модулор. М., 1976.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 60–62.

Бодрийяр Ж. Система вещей М., 1995.

101

Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993. С. 253–254.

Даниэль С. М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002. С. 8.

103

Маркузон В. Ф. Метафора и сравнение в архитектуре // Архитектура СССР. 1939. № 5. С. 57. См. также: Семиотика и развитие языка архитектуры // Архитектурная композиция. Современные проблемы. М., 1970. С. 44–49; Изобразительность и художественная условность в архитектуре // Архитектура СССР. 1972. № 12. С. 62–65.

Шуази О. История архитектуры: в 2 т. М., 1935. Т. 1. С. 30, 237.

105

Мандельштам О. Э. Армения. 1930 // Мандельштам О. Э. Шум времени. М., 2003. С. 223.

106

Витрувий. Десять книг об архитектуре. С. 65 (Кн. IV, гл. 1, 6–8).

107

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М., 2005. С. 117–121.

Semon R. Die Mneme. Leipzig, 1904.

109

Варбург А. Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб., 2008. С. 17–21; *Вёльфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1997. С. 238.

Изергина А. Н. О Пунине // Панорама искусств. М., 1989. № 12. С. 163–164.

Dorival B. Cezanne. Paris, 1948. P 38.

Лантери Э. Лепка. М., 1963. С. 66–70.

113

Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 2. М., 1966. С. 281. – В оригинале – *forma serpentinata* (ит.), змеевидная форма.

Власов В. Г. Понятия гармонии, красоты и архитектонической формы в имплицитной эстетике // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2015. № 50. URL: http://archvuz.ru/2015_2A (дата обращения: 30.01.2017).

115

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 80.

Гёте И. В. О Лаокооне // Гёте И. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 49.

117

Каган М. С. 1) Морфология искусства. Л., 1972. С. 270; 2) Эстетика как философская наука. СПб., 1997. С. 318–376.

Зедльмайр Х. Искусство и истина. М., 1999. С. 10.

119

Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 355–357.

120

Мастера искусства об искусстве: в 7 т. Т. 2. М., 1966. С. 186, 204 (примеч. 32).

Аронов В. Р Эстетические взгляды Г. Земпера // Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 22.

Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996. С. 255.

123

Там же. С. 259.

Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1968.

Dessoir M. Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, 1907.

Аронов В. Р Дизайн в культуре XX века: анализ теоретических концепций: дис. в виде науч. докл. докт. искусств. М., 1995. С. 34.

Сидоренко В. Ф. Эстетика проектного творчества. М., 2007. С. 11.

Аронов В. Р Дизайн в культуре XX века. С. 29.

Золотов Ю. К. Пуссен. М., 1988. С. 211–212.

Книга издавалась на русском языке в отрывках в 1910, 1917, 1922 и 1930 гг. Полностью опубликована в 1936 г.: *Кон-Винер Э.* История стилей изобразительных искусств. М., 1936 (переиздания – в 2000, 2001, 2010, 2011, 2012, 2013, 2016 гг.).

131

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С. 220–221.

Там же. С. 226.

Каган М. С. Эстетика как философская наука. С. 443.

Там же. С 446.

135

Таруашвили Л. И. К вопросу о теории стиля. Заметки нетеоретика // Искусствознание. 2005. № 1. С. 120.

Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971. С. 41.

137

Устюгова Е. Н. Стиль как историко-культурная проблема: дис… докт. филос. наук. СПб., 1996. С. 9–10.

Елинер Н. Г. Процессы стилеобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода: автореф. дис… канд. искусств. СПб., 2005. С. 3–5.

139

Переписка Павла Флоренского с В. И. Вернадским // Новый мир. 1989. № 2. С. 198.

Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. Л., 1990. С. 261.

Прокофьев В. Н. Ф. И. Шмит и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1981. С. 252–285; *Шмит Ф.* Избранное. Искусство. Проблемы теории и истории. М., 2013.

Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.

143

Арнхейм Р Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 56–57.

Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С. 286–287.

Фесенко Д. Е. Теория архитектурного процесса: контуры новой парадигмы. М., 2010; *Панов А. Д.* Сингулярная точка истории // Общественные науки и современность. 2005. № 1 С. 122–137.

Власов В. Г. Маятник Чижевского, или Как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита // Архитектон: известия вузов. Электронный научный журнал. 2015. № 49. URL: http://archvuz.ru/2015_1/1 (дата обращения: 30.01.2017).

Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 15.

Грабарь И. Э. Дух барокко // И. Грабарь о русской архитектуре. М., 1969. С. 315.

Турчин В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестн. Моск. ун-та. 1977. № 6. С. 70.

Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. М., 1986. С. 341–349.

151

Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: в 2 т. Т 1 (1). М., 1990. С. 155–159.

Tryon R. Ch. Cluster Analysis. London, 1939.

153

Шеметова М. Н. Романтическая константа в истории художественной культуры: автореф. дис… канд. культур. наук. СПб., 2000.

Дворжак М. Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи // Дворжак М. История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 51–176.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 253.

Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 492–495.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. С. 14.

158

Там же. С. 254.

Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1998.

Грибоносова-Гребнёва Е. В. Творчество К. С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920-1930-х гг.: автореф. дис… канд. искусств. М., 2009. С. 3–8.

161

Frankl P 1) The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton, 1960; 2) Gothic Architecture. Harmondsworth, 1962.

162

Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. Т 1. М.; Пг., 1923. С. 231–232.

163

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М., 1991. С. 67–68.